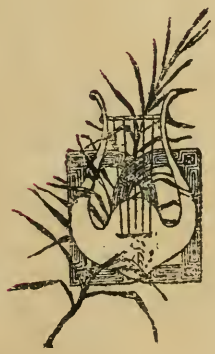
MUSIC LIB
410

LOUIS VUILLEMIN

Louis Aubert

SON ŒUVRE



A 000 141 263 4
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
fornia
nal
ty

PARIS
A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS
DURAND ET Cie
4, place de la Madeleine, 4

Tous droits de reproduction et de traduction réservés. Propriété pour tous pays
COPYRIGHT BY DURAND ET Cie, 1921
D. et F. 10008

THE LIBRARY
OF
THE UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
LOS ANGELES

LOUIS AUBERT

CHEZ LES MÊMES ÉDITEURS

DANS LA MÊME COLLECTION

	Prix net :
JEAN BONNEROT. — **C. SAINT-SAËNS**, sa vie et son œuvre.	2 fr.
LOUIS BORGEX. — **Vincent d'INDY**, sa vie et son œuvre. .	2 »
LAURENT CEILLIER. — **Roger DUCASSE**, le musicien, l'œuvre.	2 »
DANIEL CHENNEVIÈRE. — **Claude DUBUSSY** et son œuvre. .	2 »
ROLAND-MANUEL. — **Maurice RAVEL** et son œuvre . . .	2 »
GUSTAVE SAMAZEUILH. — **Paul DUKAS**.	2 »
LOUIS VUILLEMIN. — **Gabriel FAURÉ** et son œuvre. . . .	2 »
— **Louis AUBERT**, son œuvre	2 »

LOUIS VUILLEMIN

Louis Aubert

SON ŒUVRE

PARIS
A. DURAND ET FILS, ÉDITEURS
DURAND ET Cie
4, place de la Madeleine, 4

Tous droits de reproduction et de traduction réservés. Propriété pour tous pays.
COPYRIGHT BY DURAND ET Cie, 1921
D. et F. 10008

LIBRARY

LOUIS AUBERT

I

JAMAIS, à aucune époque de son histoire déjà longue, l'école des musiciens français n'a brillé d'un lustre égal à celui dont elle brille aujourd'hui. Jamais elle ne s'est affirmée plus riche, plus variée, plus vivace. Jamais enfin elle n'a semblé agir avec autant de force neuve, saine, directe, sur l'évolution de la musique.

La France comptait depuis beau temps des compositeurs illustres. Des Maîtres de génie auxquels le monde entier prodiguait son hommage. Mais chacun d'eux, en vérité, avait œuvré isolément, spontanément, et comme en marge de ce souffle cohérent dont l'influence, à certaines époques, groupe les efforts producteurs d'une race, unifie les tendances par delà même les personnalités inconciliables et tend, un jour, un faisceau de chefs-d'œuvre vers un idéal rajeuni et commun. Un idéal dont s'inspireront les autres races à leur tour et qu'elles chériront, tout un temps, au point de s'en avouer comblées. Mieux que l'Idéal d'une patrie : l'Idéal de l'humanité.

511204
LIBRARY

Pour la première fois, la France donne aujourd'hui cet Idéal à la musique. Ce ne sont plus seulement la joliesse pompeuse d'un Lulli, la grâce tendre d'un Rameau, la spirituelle aisance d'un Boieldieu ou d'un Auber qu'elle propose ; ni même l'abondant génie d'un Gounod, l'hymne grave d'un César Franck, la verve impétueuse et sonore d'un Berlioz ; ni le lyrisme accompli ou secondaire, mais toujours émouvant d'un Massenet, ni l'impeccable et féconde maîtrise d'un Saint-Saëns ; ni aucun autre chant enfin, tantôt profond, tantôt léger, issu de maintes muses encore, dont l'éloquence fut affaiblie de s'exercer au long des âges, çà et là, de façon successive et sans d'assez logiques ni opportunes correspondances.

Non. Ce sont désormais des vertus épanouies, absolues, totales, lesquelles sont les filles grandies des précédentes, des vertus souveraines et toutes de chez nous. Et la grâce et l'esprit ? Certes ! Et la grave émotion et le verveux lyrisme ? Soit encore ! Et la légère impertinence et la méditation profonde ? Aussi !

Mais voici venir le rayon bienfaisant qui les épanouit toutes, ces fleurs du sol de France, ces hôtesses exquises de notre âme latine ; il est la liberté. La liberté rare et hardie, l'audace rénovatrice, l'élan splendide et unanime vers les domaines vierges de cantilènes, de rythmes et de sonorités. Et dès lors, un chant nouveau s'élève plus jeune, plus beau, plus lumineux encore. Et c'est lui que lancent par-dessus la montagne et par-dessus la mer et loin au delà des frontières qu'elles nous sont, nos Duparc, nos Chausson, nos Debussy, notre Gabriel Fauré suprême, nos Ravel, Paul Dukas, Florent Schmitt, nos Guy-Ropartz, Albert Roussel, Roger-Ducasse, André Caplet, nos Jean Huré, Gabriel Grovlez, Ladmirault, Paul Le Flem, Samazeuilh, et parmi eux, justement, le musicien savant et doué,

(Cliché A. Ricois.)

Louis Aubert (1920)
Buste de Georges Chauvel.

probe, laborieux et fécond de *la Forêt bleue*, des *Crépuscules d'automne*, de *la Habanera* et des *Poèmes arabes*, Louis Aubert.

Son œuvre est considérable. Il importe. C'est lui que l'étude qui suit a pour but d'analyser, de faire mieux connaître à tous ceux qui déjà le connaissent, de signaler à ceux qui l'ignorent et de situer enfin dans l'ensemble de la production musicale contemporaine dont il est digne et qu'il majore.

II

Louis-François-Marie Aubert naquit à Paramé (Ille-et-Vilaine), le 19 février 1877. Il témoigna, dès son enfance, d'étonnantes dispositions musicales. Une anecdote nous en instruit.

Un jour, à Paramé, alors qu'il commençait à peine à recevoir l'enseignement de son père, — lequel, musicien de talent, forma durant sa carrière nombre d'élèves devenus, par la suite, lauréats du Conservatoire. — Aubert fut prié par Steiger de se mettre au piano. Notre virtuose en expectative ne pratiquait encore ni Schumann ni Chopin ! Son répertoire consistait exclusivement en une sorte de bluette, fort prisée, à cette époque, des néophytes — et de leurs professeurs, — la *Petite Valse allemande* de Carl Faust ! Il l'exécuta donc de bonne grâce. Même, il la phrasa si joliment, la pourvut de sonorités si anormales de la part d'un aussi jeune interprète, que l'auditeur, intéressé, tint à poursuivre l'expérience. Il éloigna l'enfant du piano et, lui cachant le clavier, frappa des notes au hasard, puis ensuite, quelques accords. Aubert n'avait jamais ouï parler de la moindre dictée musicale. Il n'en accomplit pas moins, avec une infaillibilité déconcertante, celle que lui imposait Steiger. Celui-ci demeura stupéfait :

— J'en parlerai à Lavignac, dit-il au père du jeune prodige.

Il devait tenir parole et mériter, par ce fait même, le titre de parrain du futur compositeur. Voici notre Louis

(Cliché Ordinaire).

Louis Aubert à 6 ans (1883)

Aubert élève au Conservatoire de Paris. A peine en contact avec son nouvel élève, Lavignac, esprit clair, cœur excellent, en pressent la riche nature ; il entreprend — c'était aisé — de la développer rapidement.

Agé de onze ans, Aubert pratique déjà les exercices d'assouplissement musical de rigueur : lecture à première vue, transposition dans un ton donné et réduction au piano de la partition d'orchestre, exercices désignés sous le nom d'« accompagnement ». Il y gagne, au début d'études qu'il devait pousser fort loin, le moyen de pénétrer le plus sûrement dans la musique et les principes fondamentaux d'une culture exceptionnelle.

Bientôt titulaire d'une seconde médaille de solfège, puis d'une première en 1889, il est, pour le piano, le disciple de Louis Diémer. C'est avec Lavignac encore, promu professeur d'harmonie, qu'il apprend à chasser les quintes, à faire monter les « sensibles » autant que descendre les septièmes ! Enfin, Gabriel Fauré le reçoit dans sa classe de « composition ».

De nombreux lauriers scolaires récompensent, presque d'année en année, l'opiniâtre labeur de l'élève. Aubert remporte, en effet, successivement : un second prix de piano en 1893 [1], un premier accessit d'harmonie en 1896, un deuxième prix en 1897 et un second, puis premier prix d'« ac-

(1) Louis Aubert mettra par la suite à profit son talent de virtuose. Jusqu'aux environs de 1900, il prend part à de nombreux concerts. Il fonde avec Firmin Touche une société de *quatuor*, participe aux séances Boucherit-Hasselmans, joue avec Jacques Thibaut et maints autres violonistes. Il collabore en outre, en qualité de pianiste avec la *Société de musique moderne* pour instruments à vent fondée par M. Georges Barrère, lequel est aujourd'hui l'un des plus actifs pionniers de la musique française en Amérique.

Applaudi comme concertiste dans de nombreuses villes de France, Aubert joue souvent ses propres œuvres à Paris. Rappelons enfin qu'il

compagnement », en 1898 et 1899, dans la classe de Paul Vidal.

Il va sans dire qu'en même temps, Louis Aubert faisait ses « humanités », partageant activement ses journées — entre le Conservatoire national de musique et de déclamation et le moins national collège Sainte-Croix, de Neuilly ! Bien plus : courageux de bonne heure dans la lutte pour la vie, où se trempent si durement les jeunes artistes que leur astre en naissant n'a pas faits millionnaires, l'adolescent chante le « soprano-solo » à l'église de la Madeleine, où Gabriel Fauré n'exerce encore que les fonctions de maître de chapelle... Aubert, très « demandé », cumule même l'emploi avec un autre, exactement semblable... à l'église de la Trinité ! On devine les tribulations dominicales du soliste obligé d'ajouter à ses dons celui d'ubiquité ! Notons, d'ailleurs, qu'il y parvenait presque grâce à la munificence de la seconde maîtrise, laquelle allait jusqu'à prévoir à son budget la voiture où déjeunait Aubert, entre la fin de son premier service et le commencement du second !...

L'histoire en retiendra l'estime toute spéciale qu'avait inspirée aux maîtres de chapelle le futur auteur de *la Forêt bleue*. Ils appréciaient en lui la voix, fort jolie, paraît-il, et aussi la science musicale, en vérité moins absolue chez les autres teneurs de l'emploi [1].

fut choisi par Maurice Ravel pour présenter au public les *Valses nobles et sentimentales* données en « première audition » au concert *sans noms d'auteurs* de la *Société musicale indépendante*. (S. M. I.)

1. Aubert, à cette époque-là, avait obtenu déjà une première médaille de solfège et commencé « l'harmonie » ! Quant à sa voix, elle était d'une étendue précieuse lui permettant d'affronter les tessitures les plus aiguës et jusqu'au contre-*ut*, point culminant de l'*Inflammatus* du *Stabat* de Rossini ! De si complètes qualités expliquent la vogue du

Détail curieux : Aubert, formé à la musique d'église dès le début de sa carrière, ne fut jamais tenté par les grandes orgues. Ce soprano de tribunes n'ambitionna point d'y régner en souverain maître, d'y déchaîner les torrents sonores du grand jeu ! Un instant auditeur à la classe de M. Widor, il se disciplina courtement au maniement de l'instrument géant. Puis, un beau jour, il perdit patience et vendit son pédalier ; il n'avait pas la vocation !

jeune Aubert auquel Edouard Colonne n'hésita pas à confier le soprano-solo de la *Messe* de Weber, lors de sa première audition au Châtelet et de sa seconde audition à l'église Notre-Dame.

III

Il y a, en musique, deux sortes distinctes de génie. — nous donnons au mot « génie » son vrai sens étymologique, celui de son ancêtre latin *ingenium*, — le génie *instinctif* et le génie *évolutif*.

Des musiciens comme Claude Debussy et Maurice Ravel nous apparaissent, dès leur origine, en possession du génie *instinctif*. Sans préjudice du développement et de la variété que vaudra à leur inspiration l'exercice prolongé de leur art, ils sont nés avec une personnalité précise, une originalité nette et accusée. Déjà, avant d'avoir beaucoup œuvré, ils éprouvent des sensations personnelles ; déjà, ils s'expriment dans une langue que nul n'a parlée avant eux. Ils n'ont que faire de balbutier et puis de s'enhardir par l'exemple, docilement suivi, de leurs aînés. Au premier désir qu'ils en ont, ils chantent et leur chant initial est impérieux déjà.

D'autres musiciens, au contraire, et non des moindres, puisqu'on peut ranger parmi eux des maîtres tels que Gabriel Fauré, Paul Dukas, Vincent d'Indy, Florent Schmitt, nous apparaissent doués du génie *évolutif*. Leur personnalité véritable n'existait en eux qu'à l'état latent, et c'est non point dès le début de leur carrière, mais au cours de ses étapes successives, qu'elle s'est progressivement manifestée. Le temps fut nécessaire à son éclosion, temps pendant lequel ces grands artistes balbutièrent et mirent en pratique, chacun selon son goût, quelques exemples précédents.

(Cliché P. Morgan).

Louis Aubert à 12 ans (1889)

Le premier volume des *Mélodies* de Gabriel Fauré, tout influencé de Gounod, ne laissait percevoir qu'à peine les deux volumes suivants. *Dans les ruines d'une abbaye* ne permet guère, en dépit de son charme, de deviner *Clair de lune* ni *le Parfum impérissable*, encore moins *la Chanson d'Eve, Pénélope* et *le Jardin clos*. La *Symphonie* en *ut* de M. Paul Dukas ne prélude qu'incertainement à l'*Apprenti sorcier* et à l'admirable *Péri*. *Le Chant de la cloche* de Vincent d'Indy, imprégné des harmonies wagnériennes, n'a rien qui l'apparente à la *Symphonie* pour piano et orchestre « sur un chant montagnard français ». *Ruth*, de Franck, n'est point franckiste autant qu'*Hulda*, non plus que *Rienzi* n'est wagnérien autant que *Parsifal*. Le mozartien premier *quatuor* de Beethoven n'est point beethovénien, ce me semble, à l'égal des six derniers ! Aucune des œuvres de jeunesse qui précèdent ne troublait l'ordre musical, ne renversait quoi que ce fût ! Mais que *la Damoiselle élue*, déjà, sapait l'harmonie par la base ! Et *les Chansons de Bilitis*, la prosodie ! Et *les Nocturnes*, l'orchestration ! Que le *quatuor* de Ravel contenait — et mieux qu'en germe — Maurice Ravel tout entier !

De tels exemples, fournis par de tels artistes, prouvent que ces deux façons d'être du génie, instinctive et évolutive, aboutissent avec la même sûreté et la même puissance à la conception, puis la réalisation, d'œuvres d'une immense valeur. Les possesseurs de ces deux faces de l'*ingenium* n'ont point à se jalouser non plus qu'à se méconnaître : ils s'égalent.

Or, Louis Aubert, comme André Caplet, Roger Ducasse, Ladmirault, de Séverac, et quelques autres encore, mérite d'être rangé, je crois, au nombre des musiciens doués du génie « évolutif ». Trouvons-en la preuve en ceci : c'est qu'après d'assez nombreuses années de production, l'au-

teur de *la Habanera* s'est avisé d'œuvrer dans un domaine très supérieur à celui de ses précédents essais ; que, de plus, il a conquis successivement, et de haute lutte, la pleine maîtrise de son expression, de son style et de sa forme, lesquels, d'abord indécis et influencés, se sont affirmés aujourd'hui, et même lui appartiennent en propre.

Leur évolution, si continue qu'elle ait été jusqu'à présent, fut ponctuée d'étapes assez nettes. Elles nous facilitent le partage de l'œuvre actuellement existant en trois fractions correspondantes, chacune d'elles équivalant à son tour à une progression du compositeur dans la manière de penser et d'écrire, à une prise de conscience toujours plus claire de son exacte personnalité. Admettons la réalité de ces trois « périodes » et de ces trois « manières » et ne tardons pas davantage à formuler, aussi précisément qu'il est possible, leur durée et leur caractère, leurs différences et leurs affinités.

La période initiale va des premiers essais jusqu'en 1904. De nombreuses compositions la jalonnent, mais l'une suffit à résumer ses distinctives : la *Fantaisie* pour piano et orchestre.

Situons la seconde « période » entre 1904 et 1913 environ. Les trois actes de *la Forêt bleue* et quelques œuvres vocales telles que *les Crépuscules d'automne* et *la Nuit mauresque* en sont le fruit. Trois importants morceaux pour piano, *les Sillages*, semblent la clore, et d'une façon si radicale qu'on a la tentation de les considérer comme avant-coureurs de la suivante et troisième « période ».

Celle-ci, qu'inaugurent brillamment deux productions de haute valeur dans le double domaine vocal et symphonique, *les Poèmes arabes* et *la Habanera*, sera-t-elle suivie d'une autre — voire de plusieurs autres — ou la « manière » de Louis Aubert est-elle à jamais fixée ? Demeurera-t-elle

longtemps, ou toujours, semblable à ce qu'elle nous apparaît aujourd'hui ? Ce sont là questions auxquelles seuls les émules de feu Mme de Thèbes — et je n'en connais point dans la critique musicale — pourraient s'efforcer de répondre...

Bien qu'à l'âge de la pleine maturité, Louis Aubert a devant lui l'avenir. N'en préjugeons qu'une hypothèse : si cet avenir musical marquait quelques progrès encore sur le présent, ils seraient moins notables, sans doute, que les progrès marqués par le présent sur le passé. Contentons-nous donc de ceux-ci et sachons en apprécier la gradation ascendante au cours des trois « périodes » délimitées et qu'il nous faut maintenant analyser respectivement et à loisir.

IV

'est en 1892 que Louis Aubert, encore élève à la classe de piano du Conservatoire et soprano d'église, composa sa première *mélodie*. Contrairement à l'usage uniformément respecté par les compositeurs en bas âge, elle ne s'intitulait ni *Berceuse*, ni *Chant d'amour*, ni *Tes yeux* !... Son auteur, hardi déjà, ainsi qu'on voit, préférait débuter dans la carrière par un *Sous-bois* ! Début plein de promesses, d'ailleurs. Cette page de jeunesse a du charme, de l'élégance, et nous y trouvons en germe deux des plus caractéristiques qualités d'Aubert : le souci de l'expression vocale et l'instinct inné de la modulation. Non pas la modulation incohérente et de hasard par laquelle trop de jeunes musiciens d'aujourd'hui aiment à scandaliser les compétences, mais celle toujours opportune, au contraire, logique, naturelle, où s'affirme l'artiste habile, sensible et délicat.

Des mois passèrent ; Louis Aubert les employa-t-il à l'approffondissement de mystères tels que ceux des *Partimenti*, de la basse « avec les entrées » ou des *chant et basse alternés* ? Ou les exigences digitales du *Clavecin bien tempéré* et du schumannien *Carnaval* monopolisèrent-elles l'activité du pianiste, assidu trois fois par semaine aux classes du maître Diemer ? Le souci de la vérité historique oblige à confesser que nous n'en savons rien. Toujours est-il qu'il faut attendre jusqu'en 1894 l'apparition d'une *Vieille Chanson espagnole*, d'un caractère très accusé et

qu'accompagne avec bonheur un rythme d'habanera. Inspirée au compositeur par la *Reconstitution de l'Espagne au temps des Maures* (Porte Maillot, 1894), elle apparaît comme la sœur — la très petite sœur — aînée de cette autre *Habanera* plus récente, et plus symphonique, dont nous aurons bientôt à parler.

Et voici la *Berceuse*, l'inévitable *Berceuse* dont la présence est commune au catalogue des plus différents musiciens ! Louis Aubert nous berce aussi docilement que Mozart et Benjamin Godard, Gabriel Fauré et Gabriel Pierné — et combien d'autres encore ! — nous avaient bercés avant lui. Mais ce n'est point par le secours d'un ténor prompt à la demi-teinte, non plus que d'un violon, d'un violoncelle — voire des deux — rendus plus discrets encore par la muselière-sourdine ! C'est par le secours d'un piano, puis de deux pianos ensemble. Cette *Berceuse*, en effet, venue au monde musical en 1895, en deux « portées » seulement, va croître pendant cinq ans. Elle prendra place, en 1900, dans la *Suite* pour deux pianos à quatre mains, laquelle se haussera elle-même, aux environs de 1910, jusqu'à la *Suite brève*... d'orchestre !

Situons en l'année 1896 la *Légende*, si joliment modulante, où la ligne mélodique affirme un tact de bon augure dans la recherche de l'accent et de la pureté prosodique.

Dès lors, les productions de Louis Aubert commencent à se succéder plus régulièrement. On sent que maître de sa plume, débarrassé aussi de l'esclavage scolaire, il lui est désormais loisible de s'adonner sans partage à son art. Datons donc de 1897, année féconde entre toutes dans la carrière du musicien, des mélodies : *Sur le bord*, pleine d'allure et d'une couleur harmonique un peu frankiste ; *Fatum*, *Melancholia*, cette dernière vraiment émouvante et qu'il faut retenir pour le modernisme prometteur de sa

réalisation ; un chœur à trois voix de femme, *Sagesse*, avec soprano solo, jailli d'une plume experte et composé pour les noces d'or de l'amiral de Jonquières, à cette époque collaborateur de Louis Aubert. Le fruit de cette collaboration fut une cantate, *les Noces d'Apollon et d'Uranie*, laquelle, née elle aussi en 1897, est demeurée inédite. Une *Romance* pour piano, encore apparentée par son esthétique à Schumann, mais témoignant néanmoins d'un sens certain de la sonorité expressive ; un *O Salutaris*, plus séduisant que liturgique et dont le thème s'était évadé d'une pièce enfantine à quatre mains ; un remarquable *Pie Jesu*, d'un pur sentiment religieux, au contraire, et dans lequel palpite l'émotion causée à l'auteur par la mort d'une proche parente, achèvent de nous amener à l'an 1898.

Nous lui devons *Matin de Pâques*, petit *Oratorio* à trois voix sur un texte de Gabriel Ardant. Cette sorte de cantate sacrée est d'une venue facile ; toujours châtiée, au demeurant. Elle contient quelques pages frappantes, notamment un duo entre la Vierge et Jésus où le sentiment dramatique l'emporte sur la naïveté biblique en usage ! La première audition de l'œuvre eut lieu au château de Versailles.

Rimes tendres, suite de trois mélodies pour voix moyennes, — *Quand à tes genoux,... Si de mon premier rêve,... Souvent de nos biens le meilleur* — avait été commencée par l'auteur dès 1896. Elle se chante sans interruption, formant, en effet, un tout indivisible conçu selon le principe dit *cyclique*. On remarque, dans les trois pièces constitutives, des éléments thématiques communs. On y remarque surtout la continuité d'une ligne vocale expressive et souple et la fauréenne élégance des dessins d'accompagnement. Elles obtinrent dès leur première audition par M. Emile Engel, le 23 mars 1900, un succès non équivoque, lequel

(Cliché Pierre Petit).

Louis Hasselmann. Louis Aubert. Jules Boucherit.

Louis Aubert au piano à l'âge de 13 ans (1890)

ne fit que s'affirmer lorsque Mlle Suzanne Cesbron, accompagnée cette fois par l'orchestre, révéla ces pages délicates au public de la *Société Nationale*, le 26 avril 1906.

Deux œuvres pour piano et chant jalonnent l'année 1899. Un frais *Noël pastoral* et *Péché véniel*, mélodie claire, calme et peu accidentée sous laquelle s'enlacent, selon la loi d'un décadentisme de bon ton, des accords savoureux et subtils. Mais c'est à leur contemporaine, la *Fantaisie* pour piano et orchestre, qu'il faut donner notre attention. Elle compte dans l'œuvre entier de Louis Aubert par son importance autant que par sa valeur. La première, elle a révélé le nom de son auteur au public : la première elle a fixé la sympathie de la presse. La première enfin, elle a donné la vraie mesure d'un musicien désormais éclos, maître tout à la fois de sa pensée et de sa forme.

Le grand pianiste Diémer tint à interpréter lui-même l'œuvre de son ancien élève, lors de la « première audition » qu'en donnèrent les *Concerts Colonne*, le 17 novembre 1901. Œuvre solide dans sa structure, harmonieuse dans ses développements et témoignant, en outre, d'une virtuosité d'orchestrateur peu commune. Elle est bâtie tout entière sur le contraste de deux thèmes, l'un « très marqué » d'*Allegro* dans le goût classique, l'autre de *choral* sur lequel se grefferont les plus fluides arabesques. La conclusion se fera par l'habile superposition de ces deux éléments si distincts. Remarquons la partie centrale de cette capricieuse *Fantaisie*. Elle est antérieure à l'ensemble ; l'auteur la tenait dans ses cartons et peut-être, primitivement, l'avait-il vouée à une destinée tout autre. Mais qu'il eut donc bien raison de la mettre à profit ici ! Empreinte d'un charme intense, teintée d'exotisme aussi au point qu'on pourrait voir en elle comme une arrière-petite-fille de Borodine ou de Rismky, elle varie à souhait la ligne générale et en accroît la séduction.

La presse loua unanimement la *Fantaisie* pour piano et orchestre. Seule l'*Ouvreuse*, toujours taquine — et qui n'en devait pas moins, par la suite, s'enthousiasmer de l'œuvre — exerça sa verve au détriment de certain *trille* un peu trop prolongé à son goût ! L'auteur, stoïque, ne protesta nullement. Admirons ce stoïcisme : le *trille* incriminé n'était pas dans la partition !... Il n'était que sur le clavier, perlé — et durant combien de temps ! — par les doigts prestigieux de Diémer. L'interprète, devant cette œuvre « sans trille », n'avait pu résister au désir de l'en pourvoir abondamment... Ah ! si l'Ouvreuse avait su cela ! Justice aurait suivi son cours au sein des mots les plus cocasses, et seul Diémer n'aurait pas ri !...

Depuis sa première audition, l'œuvre fut donnée souvent à Paris, en province et voire même à l'étranger. Elle demeure au répertoire de virtuoses aussi réputés que Mme Marguerite Long, MM. Robert Lortat, Lazare Lévy, Robert Schmitz, Georges De Lausnay ; Mme Normann o' Neil l'a jouée en Angleterre et, à Anvers, M. Lucien Wurmser l'inscrivit en 1911 à l'un des programmes de la Société royale de Zoologie. Le *Matin* (d'Anvers) la jugea en termes chaleureux, trouvant en elle « une page extrêmement habile d'un musicien en pleine possession de son métier et pour qui les combinaisons de timbres, les développements orchestraux, n'ont plus aucun secret ».

Les rumeurs et les mille distractions de l'Exposition universelle de 1900 ne troublent point le labeur de Louis Aubert. Tout au contraire, il semble que redouble son assiduité à produire. Tour à tour naissent de sa plume — et continueront à naître pendant les quatre années suivantes — des œuvres nombreuses, d'une importance variable, mais toutes

caractéristiques de ce que nous avons appelé, au début de cette étude, la première période.

Citons d'abord quatre mélodies pour la voix accompagnée : *D'un berceau*, tendre et mélancolique cantilène ; *Chanson de mer*, inspirée par les vers de Sully-Prudhomme et curieuse en ce sens qu'elle fut écrite « sur » son accompagnement ! — Ce dernier, dont la conclusion possède un charme délicieux, existait préalablement sous les espèces d'un court morceau de piano, *Prélude*, auquel il nous faudra revenir tout à l'heure. — Enfin, pour compléter cette série de pages vocales, *la Lettre*, l'une des œuvres de Louis Aubert qu'on a le plus chantées et dont les Amériques font encore une consommation quotidienne, et *les Yeux*, pièce vibrante d'un beau lyrisme intérieur, que clôt une odorante série de *neuvièmes* symptomatiques !...

La Lampe du ciel, duo assez développé, dédié à Mme Jane Bathori et à M. Engel et créé par ces deux musiciens chanteurs, et trois *Esquisses* pour piano s'imposent alors au chronologiste ! De celles-ci, rien n'interdit de divulguer qu'elles incitèrent d'abord au déchiffrage les élèves de la classe Diémer. C'est un usage lorsqu'un aîné compositeur a été lauréat — et c'est le cas — d'une classe instrumentale au Conservatoire, qu'il pourvoie ensuite ses cadets, aux approches des concours, de morceaux dits « de lecture ». Aubert, docile à l'usage, ayant « pourvu », nous y gagnons ces trois *Esquisses*, ou chantantes ou pittoresques, le *Prélude* déjà cité, un *Nocturne* évocateur d'un paysage sous la neige, et *Valse*, d'une réalisation pianistique scintillante, où quelques harmonies « d'avant-garde » sonnent en estafettes de l'offensive debussyste. Nous sommes en 1900, vous dis-je : *Pelléas* est dans l'air...

C'est à ce moment que, remaniant la *Suite* à deux pianos plus haut mentionnée, l'auteur lui donne enfin sa forme

définitive. Il en fait exécuter les trois parties, *Menuet*, *Berceuse*, *Air de ballet*, à l'un des concerts de l'Exposition universelle. Elles y sont fort applaudies. Nous n'affirmerons pas que le public hétéroclite du moment en dépeça distinctement les vertus constitutives! Qu'il eut la juste conscience de la verve rythmique du *Menuet*, avec son ingénieux cortège de *sixtes et quartes* distribuées aux deux instruments concurrents ; ni qu'il souligna d'un bravo spécial l'amusante rentrée en *si* mineur ; ni qu'il devina le subtil coup de pouce infligé au thème, presque populaire, de la *Berceuse* où s'ébroue la coquinerie d'un *sol* dièse assez imprévu ; sans doute, apprécia-t-il surtout la franchise de l'*Air de ballet* final, court, allègre et bien traité. Le public n'a point pour accoutumé de se pencher sur la musique, même quand elle l'a satisfait !.. Qu'importe ? C'est beaucoup déjà qu'il aide à son essor par quelques applaudissements inauguraux. Rendons-lui grâces de n'avoir pas failli, par exception, à cette bonne tâche, et d'avoir lancé la *Suite brève* sur l'enviable chemin de la prospérité. Nous la retrouvons, en effet, treize ans plus tard, orchestrée par son auteur, au programme du 27 avril des *Concerts Hasselmans* et le 31 décembre 1916 à celui des *Concerts Lamoureux*, majorée, — soit dit, avec toute la gravité de rigueur, pour les impénitents analystes, — d'un rappel du *Menuet* exécuté par la trompette vers la fin de l'*Air de ballet* !...

En 1901, *Madrigal*, pièce pour piano et flûte, — transcrite aussi pour violon, — dont la facture, d'une accomplie distinction, n'est pas sans rappeler la manière du Maître Gabriel Fauré. Un chœur, pour voix de femmes, *Chanson des Quenouilles*. La *Dépêche de Besançon*, sous la discrète signature P. B., s'exprime ainsi à son sujet : « Cette œuvre « de M. Louis Aubert a été fort goûtée par le public. Sa « valeur intrinsèque et son interprétation lui ont valu les

« honneurs du *bis*. Qu'il ait chanté la quenouille enruban-
« née de blanc, d'où s'épandront les plis du voile de la
« fiancée, ou celle aux rubans noirs, d'où tombera le lin-
« ceul, l'auteur a toujours trouvé la note juste exempte de
« banalité... La joie éclatant en harmonies originales, la
« douleur murmurée à bouche fermée ont été fort bien ren-
« dues par le chœur. »

Puis, des œuvres de chant encore : *Déclaration*, ponctuée à contre-temps par de patriciennes harmonies ; *Secret aveu*, dont la péroraison est surtout à retenir ; *Hélène*, mélodie pour voix de soprano extraite des *Tableaux antiques* de A. de Bengy-Puyvallée. Elle fit de ce fait partie d'une importante partition de Louis Aubert, *la Légende du Sang*, destinée à accompagner la récitation de Poèmes, et comportant le concours d'un petit orchestre et de chœurs. Ces Poèmes mettaient en scène, tour à tour, Caïn et Abel, Nemrod, Hélène sous les murs de Troie, inspirant en outre au compositeur, — dans une partie intitulée *les Scandinaves* — une *Invocation* à *Odin*, d'ailleurs publiée, une chevauchée évocatrice d'Attila, un développement symphonique sur Mahomet et les Croisés, enfin un triptyque sur Jeanne d'Arc : *les Voix de Jeanne*, *le Sacre de Charles VII*, *le Bûcher*. L'œuvre, on le voit, ne visait rien moins qu'à hausser jusqu'à l'épopée la succession des grands conflits où s'agita l'humanité depuis la création. Le musicien ne fut point inférieur à son rôle. En dépit des moyens restreints mis à sa disposition, il parvint à réaliser une sorte de synthèse sonore assez évocatrice, et certain effet de *quatuor*, obtenu par de curieuses « doublures », dans un fragment intitulé *la Retraite*, peut être considéré comme une trouvaille.

L'achèvement de *la Légende du Sang*, partition de longue haleine, a conduit Louis Aubert jusqu'en 1902. Il majorera cette même année sa production de *Nocturne*, un poétique

duo ; joignons-le à *Cache-Cache*, page vive et enjouée conçue l'année suivante, et à *la Lampe du ciel*, leur aînée à tous deux, et nous aurons ainsi situé, dans la carrière du compositeur, les trois *duos* portés au catalogue de ses œuvres.

Avant 1903, Aubert donnera encore *les Cloches*, chœur sonore où les voix sont très judicieusement équilibrées, et la *Valse caprice*, si richement ondoyante et d'un effet si sûr que les pianistes n'ont point cessé de lui témoigner leur faveur.

Nous sommes près d'avoir épuisé toutes les œuvres, vocales et instrumentales, attribuables à la « première période ». Il nous suffira, en effet, pour être complet, de citer ici *Lutins*, pièce de piano souvent jouée dont on prise le milieu caractéristique; les deux *pièces en forme de mazurka*, l'une, lente, ayant pour thème principal le thème des fées de *la Forêt bleue* et charmante dans le vaporeux enveloppement de sa sonorité, l'autre fort animée et joyeusement rythmique — l'auteur sous-intitule la première *Souvenirs* et la seconde *Fêtes* — ; deux *Mélodies*, *Première* et cette pathétique *Roses du soir*, d'une inspiration large et soutenue, d'une opulence harmonique remarquable ; enfin trois ouvrages de dimensions notables : *la Moisson*, musique de scène pour une pièce de Jean Bertheroy, donnée au théâtre Victor Hugo, *la Momie*, ballet joué au théâtre des Mathurins en 1903, et *Chrysothémis*, ballet également, en un acte, sur un scenario de Henri Ferrare.

Cette dernière œuvre a son histoire. Représentée au Casino de Vichy, le 28 juillet 1904, elle fut annoncée sur le programme du *Théâtre des Arts* (direction Rouché) dès l'ouverture de la saison 1912-1913. Sa future interprète, la talentueuse Sarah Djelli, était d'ores et déjà engagée. Mais soudain, le compositeur entrevit son ballet sous une forme

nouvelle ! Il demanda à M. J. Rouché la faveur d'en ajourner l'apparition !... Celui-ci acquiesça volontiers, appréciant en sûr artiste les raisons du compositeur. Justement le *Festin de l'araignée*, d'Albert Roussel, venait de naître et s'offrait à l'imagination expressive de la danseuse. L'auteur et l'interprète triomphèrent... tandis que Louis Aubert procédait incontinent à la démolition de sa *Chrysothémis* ! Encore que le déblaiement des plus lourds matériaux en soit à peu près terminé, l'architecte ne prévoit pas la date à laquelle aura pris fin la reconstruction totale ! Parti d'un point de vue entièrement différent, il ne conserve de la version originale que les thèmes principaux et quelques directives d'ensemble !

Trouvons dans ce remaniement *in extremis* un témoignage de la probité musicale de Louis Aubert. Conscient de l'évolution subie par son talent au cours des dernières années dont nous venons de dresser l'inventaire, il ne s'est point résigné à laisser représenter, six ans après sa conception, une œuvre éloignée par ce fait même des aspirations nouvelles de son auteur.

L'histoire valait d'être contée. Outre qu'elle est d'un estimable exemple, elle nous confirme dans l'assurance que notre classification en « périodes » ne dépend point de l'arbitraire et qu'elle correspond, jusqu'à présent, du moins, à un épanouissement de l'idéal créateur, servi par un épanouissement aussi des moyens d'expression qu'on devine : la forme, l'harmonie et l'instrumentation.

V

L'heure est venue pour Louis Aubert d'affronter la composition d'un ouvrage de dimensions plus vastes. Nous avons vu le musicien explorer successivement un certain nombre de genres différents. Ceux que tout musicien ne manque jamais de sonder au début de sa carrière. On les appellerait sans inexactitude les genres « d'accès ». Mélodies, duos, morceaux de piano, pièces courtes enfin, vocales et instrumentales, constituent assez généralement le bagage « à mains » qu'emporte le débutant dans son premier voyage ; il suffit à son besoin quotidien d'expression. Aubert, plus ambitieux, avait déjà de l'excédent ! Songez, je vous prie, au poids respectable de la *Fantaisie* pour piano et orchestre, laquelle est beaucoup plus qu'un simple colis « accompagné ! » Et n'oubliez pas de peser, en les enregistrant aussi, l'oratorio *Matin de Pâques*, la partition de *la Légende du Sang*, le ballet *la Momie* et le retardataire *Chrysothémis* qui les suit en petite vitesse... Néanmoins, le compositeur ne temporise pas davantage, et sans s'arrêter un instant aux difficultés de transport, à l'encombrement dont souffrent — ou se plaignent tant de souffrir — nos compagnies musicales, il jette sur la bascule du départ les trois actes de *la Forêt bleue* !

L'audace était doublement méritoire : non seulement Aubert ajoutait à son *vade mecum* un supplément volumineux, mais il le choisissait d'une qualité exceptionnelle. Il

La Forêt bleue. — Acte I.

s'embarrassait d'un objet de luxe, en vérité peu prisé des consommateurs lyriques : le théâtre légendaire !

Se pourvoir d'un opéra, dans le genre courant, usuel, à la mode, ce n'est pas aujourd'hui un bien gros risque à courir. Avec quelque habile démarche — un petit pourboire bien placé — le compositeur propriétaire peut encore avoir l'espoir de ne pas rester trop longtemps sur le quai ! Les denrées de consommation ne bénéficient-elles pas de la priorité? On l'affirme, en donnant pour raison qu'elles sont presque toutes périssables... Mais s'aviser d'un simple *conte* musical, tiré de vieilles histoires de fées, une façon de conte de Perrault, délicatement mis en vers par un poète et non par un « librettiste », voilà qui passe les bornes du manque de sens pratique ! Voilà qui rend intraitables les compagnies théâtrales dont les directeurs ont tôt fait de congédier l'importun en lui criant sans politesse : « Les messageries sont fermées ! »

Or, Aubert — audacieux, vous dis-je — préférait nettement le *conte* et dédaignait l'*opéra*. Il n'y aurait pas ici d'action mouvementée ni brutale. Le rideau ne se lèverait pas sur une querelle de chercheurs d'or ! Le choc des couteaux, la pétarade des brownings n'auraient pas place dans la musique. Aucun duel, aucun meurtre effroyable n'ensanglanteraient le second acte, et le troisième s'achèverait sans que tous les acteurs fussent morts ! Bien mieux : on pourrait écouter la musique, laquelle, servante, certes, de personnages bien chantants, aurait tout de même le droit de chanter aussi quelque chose, de s'épandre symphoniquement. Elle ne serait pas réduite en permanence à l'accent, à l'accord, au trémolo, au rôle enfin d'accessoire sonore, vaguement utile ou toléré... Cet accessoire qu'on a nommé la *vraie musique de théâtre* !

J'entends que dans le même courage Aubert avait eu

quelques prédécesseurs. Des musiciens, et non des moindres, venaient d'opter pour ce théâtre de rêve, musical avant tous les autres, le théâtre légendaire. L'irréelle et passive Mélisande déroulait déjà sa chevelure à cette même place où s'allumaient les petites bougies véristes de la comédienne *Tosca*. Et déjà les suivantes d'Ariane préparaient les voies où s'avancerait cette reine à laquelle la cigarière *Carmen* et la grande grisette *Manon* ont juré de barrer le passage.

Mais le compositeur des *Nocturnes* et de *l'Après-midi d'un Faune*, le symphoniste de *l'Apprenti Sorcier* étaient classés depuis beau temps dans le nombre des influences qu'un directeur de compagnie théâtrale hésite à congédier d'un coup ! Aubert, jeune auteur de poèmes chantés et de musiques « de concert », ne pouvait, en aucun cas, compter sur autant d'égards. Et ce fut donc pour lui, pour sa joie propre, plutôt que dans le dessein d'une réussite au théâtre, qu'il écrivit *la Forêt bleue*. Le sort a des caprices grâce auxquels la justice a parfois l'air, en ce bas monde, d'exister de temps en temps : l'effort ou la vertu sont couronnés d'une récompense ! *La Forêt bleue* fut agréée par un directeur de théâtre, montée splendidement, à grands frais, acclamée par tout le public. Pas à Paris, jusqu'à présent... Ni même en France : en Amérique !...

Les fées donnent les songes heureux, et leur chanson, « lente et douce, endort les enfants sur la mousse ». Elles chantent donc, et l'une d'elles, la « bonne fée », révèle sa tendre sollicitude pour le Petit Chaperon rouge et le Petit Poucet. Ils peuvent rire « des ogres et des loups » : elle les protège.

Voici le jour. La voix d'un moissonneur s'élève, s'ap-

proche, et bientôt, d'autres moissonneurs survenant, il y a de nombreux buveurs attablés à l'auberge du village, en face de la maison du Petit Chaperon rouge. Et Chaperon rouge, tôt levée, vient à son tour. « Elle a pris, dans l'avoine blonde, un coquelicot pour bonnet. » Une jeune fille veut entraîner aux champs Chaperon rouge, mais celle-ci ne s'éloignera pas, car son ami le Petit Poucet est triste : son père est malade. Elle va vers sa maison toute proche pour éveiller d'une chanson le paresseux qui dort encore ! Mais non. Il paraît dans l'enclos : il apporte à son amie une jolie mésange prise au piège par lui. Chaperon rouge l'apprivoisera.

Mais il n'est pas l'heure de jouer. Dans un instant Chaperon rouge — pour la première fois — traversera seule la forêt pour aller chez sa grand'mère. Et c'est très beau, la Forêt...

C'est tout plein de murmures.
C'est plein d'oiseaux, de fleurs, de genêts, d'églantiers.

La mère de Chaperon rouge congédie Petit Poucet, qu'elle méprise parce qu'il est pauvre, si pauvre même qu'il n'y a pas de pain dans sa maison ! Son père et sa mère se désolent car ils n'ont plus de quoi nourrir leurs petits enfants. Alors, pour sauver leur vie, le père les conduira dans cette forêt de tout à l'heure, où règne la Fée qui vient « au secours des petits enfants quand on les abandonne ». Petit Poucet a surpris quelques mots. Il sait qu'on va l'abandonner avec ses frères : « Allons, c'est gai... Tout seuls.... dans les bois !... Le moyen de s'en tirer ?... Ah ! bah ! Nous verrons bien ! » Et, docilement, il suit avec les autres le père, tandis que, de son côté, Chaperon rouge, après avoir donné à son ami « un bon gâteau » s'en va visiter sa grand'mère.

Dans un grand mouvement de foule, la Princesse est apparue, précédée de ses pages. Le Prince charmant, enveloppé d'un manteau sombre, est caché parmi les assistants. La Princesse est heureuse de se sentir, ce matin-là, si jeune et si libre.

C'est bon d'aller par les chemins
Cueillir des fleurs à pleines mains,
Et d'oublier qu'on est princesse.

Le Prince charmant s'est avancé. Il voudrait avouer son amour à la Princesse, mais celle-ci n'est attentive qu'au rouet des paysannes. « O gué, Le rouet tourne... » Elle ne résiste point à la tentation, bien qu'elle n'ignore rien du destin qui la menace : et le voici qui s'accomplit. La Princesse s'est piquée. Ses yeux ne s'ouvriront plus maintenant qu'au baiser de l'amant assez valeureux pour « braver les périls et l'enchantement de la forêt incertaine ».

Au deuxième acte, la Forêt. Vous devinez que Petit Poucet et ses frères y sont égarés ; qu'ils y entendent la voix de l'Ogre ! Que Chaperon rouge, elle, y entend la voix du loup ! Mais la bonne Fée les gardera : à la prière de Petit Poucet, elle a fait étinceler au ciel « une étoile, ainsi qu'un sourire... » Et voici que les fées apparues veillent sur les enfants endormis. L'Ogre, en quête de chair fraîche, est enivré par leurs soins. Les enfants n'auront plus qu'à le dépouiller de ses bottes. Après quoi ils se moquent, en dansant autour de lui. Le prince et ses chasseurs sont apparus, portant la dépouille du loup. Ils enchaînent l'Ogre. Et pour témoigner au Prince charmant toute sa reconnaissance, Petit Poucet lui révèle le pouvoir de la bonne Fée. Qu'il l'implore ! Elle ne refusera point de lui dire où dort la Princesse qu'il aime...

Petit Poucet avait raison ! Voici le château enchanté !

La Forêt bleue. — Acte II.

Nous y voyons, au troisième acte, pénétrer les deux enfants. Ce sont eux qui découvrent la Princesse et ses dames et ses pages endormis, et qui vers elle guident le Prince.

Ecoutez-moi.
Je suis venu
A travers la Forêt profonde,
Mais je ne me suis pas perdu.
J'allais vers vous,
Princesse blonde !

Le Prince a baisé les lèvres de sa bien-aimée, de sa chère Belle au Bois Dormant ! Elle s'éveille, et vous savez qu'ils s'aimeront ! Mais Chaperon rouge et Petit Poucet vont-ils donc rester au château où la Princesse les accueille ? Non, car la Fée elle-même apparaît. Elle emmènera les deux petits « dont l'humble histoire sera dite par les aïeules près du feu ». Et tandis que le jour décline et que les nuages roses se fanent, le Prince charmant et la Princesse sont heureux !

Si j'ai si longuement narré le « conte lyrique en trois actes » de M. Jacques Chenevière, ce n'est pas dans la crainte qu'on ne sache les douces histoires du Chaperon rouge et du Petit Poucet, non plus que celles — non moins douces — du Prince charmant et de la Belle au Bois Dormant ! C'est seulement pour indiquer le mélange imaginé par lui de ces « histoires », et tracer dans son entier le profil scénique du poème de *la Forêt bleue* ; marquer aussi qu'il s'agit moins d'un recueil de bluettes que d'un prétexte, libre et très séduisant, à de jolis décors et de jolies lumières, de jolis vers et de jolis chants ; à ce que nous appellerons enfin avec raison, je crois, du joli théâtre en musique ! Il est choisi, il est habile, il demeure toujours

délicat, et par l'effort du poète, il laisse une part délectable — et aussi vaste qu'elle doit être — au musicien.

Celui-ci n'a point méconnu les égards dont le favorisait son collaborateur. Il n'en a pas trahi l'espoir non plus. Sa partition est délicieuse, souple, fine et si franche qu'on l'écoute en revivant les vieilles histoires de jeunesse sans penser qu'on les connaît ! Et puis, elle a ce don — tant utile en la circonstance — : la simple et libre fantaisie.

Aubert évite avec soin de sombrer dans le « système ». Il ne fait pas appel au leit-motiv proprement dit. A peine les principaux personnages sont-ils caractérisés d'un thème, lequel sera rappelé, ou non, au fur et à mesure des scènes, selon le désir, toujours logique, du compositeur, mais non par l'effet d'un parti pris. Pourtant, l'unité symphonique existe. C'est l'unité d'ambiance qui la fait. Elle consiste en deux éléments fondamentaux : les Fées et la Forêt. Ils forment le fond de l'ouvrage, fond sur lequel se meuvent deux autres éléments encore : l'élément pittoresque et l'élément humain. Entendons par ce dernier mot les hommes, les personnages réels tels que le père et la mère de Petit Poucet, par exemple, Petit Poucet lui-même et Chaperon rouge, opposés aux personnages irréels : les Fées. Les deux premiers éléments lient, si l'on peut ainsi dire, les deux seconds, si bien que mouvements de foule, chœurs de moissonneurs ou de fileuses, et autres principes d'action autant que les sentiments des divers personnages réels demeurent commandés en permanence par le principe légendaire.

L'influence de ces deux éléments-maîtres est sensible notamment à l'endroit du Prince charmant et de la Princesse. Ils chantent bien comme des amants en vie et n'en restent pas moins des amoureux de rêve.

Pour différencier les éléments en présence, le musicien

a eu recours à la couleur des rythmes et des sonorités : ses paysans chantent franchement un clair refrain en *mi* majeur, alors que ses Fées, au contraire, se plaisent à vocaliser dans le ton ouaté de *ré* bémol. Elles ne quittent d'ailleurs pas la coulisse, et l'éloignement relatif de leurs voix, voulu par le compositeur, ne contribue pas peu à les mettre hors la réalité.

Cette absence de leit motiv à la façon wagnérienne ne porte aucun dommage à la clarté non plus qu'à la tenue de la partition. Au reste, *Pelléas* en avait-il pâti ? Pas que je sache. Et puisque voici évoqué le chef-d'œuvre de Debussy, ne cachons point, qu'à certains moments, *la Forêt bleue* semble en avoir subi l'empreinte. Empreinte légère et très épisodique. Empreinte sensible cependant. Elle veut qu'à l'instant, par exemple, où Petit Poucet persuade Chaperon rouge de s'endormir sur la mousse, nous ne nous empêchions pas de songer à la scène dite « des cheveux... » Il y a entre ces deux scènes non communauté d'idée mélodique, mais communauté certaine d'agencement harmonique. C'est la même libre montée des notes « à marche contrainte », la même succession des quintes aux parties inférieures, et par instants aussi, une déclamation presque semblable. Aubert — il est bon de ne pas l'oublier — écrit avec *la Forêt bleue* une œuvre de maturité déjà, mais par la forme plutôt que par le fond. Il se dégage, il s'affirme, sans avoir tout à fait conquis néanmoins cette indépendance de pensée musicale qu'il nous faudra lui reconnaître par la suite.

Ceci n'est point au détriment du charme ni de la spontanéité de l'expression. Ils ne perdent jamais leurs droits. Ils vivifient chaque page. Que les Fées nous soupirent au début leur onduleuse cantilène ; que la tendre Chaperon rouge et l'espiègle Petit Poucet échangent leur dialogue si net,

plein de vivacité, d'humour ou d'émotion ; que la Princesse rêve et que le Prince l'aime ; que les enfants mettent à mal l'Ogre impuissant, ou qu'enfin, dans le cadre de l'acte final, les sentiments de tous éclosent joliment, c'est partout de la musique qui ruisselle, venue, facile — pas un instant banale, entendons-le — et riche d'une sincérité jeune, fraîche et qui séduit. Les trois fins d'acte sont exquises.

Pour ce qui est de la facture, elle est d'une accomplie pureté. La façon dont le compositeur met à profit les voix de femme — particulièrement celles des fées — révèle une expérience d'écriture égale à l'instinct du théâtre, du bon. Aubert sait en musique dessiner un personnage, le faire entrer, sortir, autrement qu'un soliste qui vient près de la rampe attaquer son morceau. Il sait le faire vivre et le rendre plausible. Il a conscience de l'éclairage, du décor et du mouvement. Bref, il entend, en écrivant, sa musique « sur la scène ». C'est un don, dira-t-on ? Tant mieux donc pour qui l'a. Quant à l'orchestre, il est parfait. — Encore un don, peut-être. — Léger, enveloppant, moelleux, aérien, il se plie souplement aux nécessités du poème, il ne se fait pas pauvre pour « accompagner » ; il se fait riche à souhait pour chanter à son tour.

Il est bien regrettable qu'une œuvre comme *la Forêt bleue* n'ait pas encore été représentée en France, et cela d'autant plus qu'elle l'a été déjà à l'étranger, aux Etats-Unis et en Suisse. A l'époque où la partition de Louis Aubert n'était connue à Paris que par une exécution de son seul deuxième acte au concert [1], l'Opéra de Boston, dirigé par M. Russell et où M. André Caplet tenait le bâton de chef d'orchestre, donnait une première représentation intégrale,

1. *Société musicale indépendante le* 7 juin 1911.

conforme rigoureusement aux vœux des auteurs. C'était le 8 mars 1913.

Le succès fut considérable et le retentissement qu'il obtint dans la presse américaine eut son écho dans la nôtre. Lisons ensemble la « lettre de Boston » du *Monde musical* :

« *La Forêt bleue* de Louis Aubert a été donnée pour la « première fois le 8 mars et a été très bien accueillie par le « public qui a fait une ovation à l'auteur et l'a obligé à « paraître de nombreuses fois devant le rideau en compagnie « de ses interprètes... Son œuvre est pleine de charme, « de délicieuses couleurs orchestrales, d'effets nouveaux « exquis à écouter, particulièrement en ce qui concerne les « chœurs... A mon avis, le second acte est le meilleur « des trois, tant au point de vue musical qu'au point de « vue scénique. L'apparition de l'Ogre, son court passage « sur la scène, les quelques mesures de son chant bachi- « que, forment à eux seuls un véritable petit chef-d'œuvre « de bonne humeur, de gaieté et de fine bouffonnerie. L'or- « chestre a été tout à fait remarquable dans son exécution, « et M. Caplet doit être chaudement félicité pour avoir « obtenu de ses artistes une si grande homogénéité... »

Suivaient encore de justes éloges à tous les interprètes et à la mise en scène, « comme d'habitude parfaite [1] ».

Afin d'établir à quel point l'opinion des critiques fran-

1. Pour ce qui est de l'accueil fait à l'œuvre par la presse américaine, nous ne saurions songer à le relater ici en détail. Tout au plus est-il possible de citer brièvement quelques extraits des principaux journaux de Boston ou de New-York :

« Le compositeur, qui était présent, fut cordialement acclamé par « l'assistance très nombreuse... Le petit drame est très bien agencé. Les « situations sont vraiment dramatiques... Le premier chœur est joli, « séduisant et très évocateur... Un des passages les plus réussis de la « partition est, au deuxième acte, la scène de l'Ogre et des enfants. . « La chanson de Chaperon rouge est douce et jolie, le rôle de la fée

çais devait corroborer celle de leurs américains confrères, citons, au hasard, ces lignes de M. Calvocoressi (*les Nouvelles*), parues au lendemain de l'exécution symphonique dont il a été parlé :

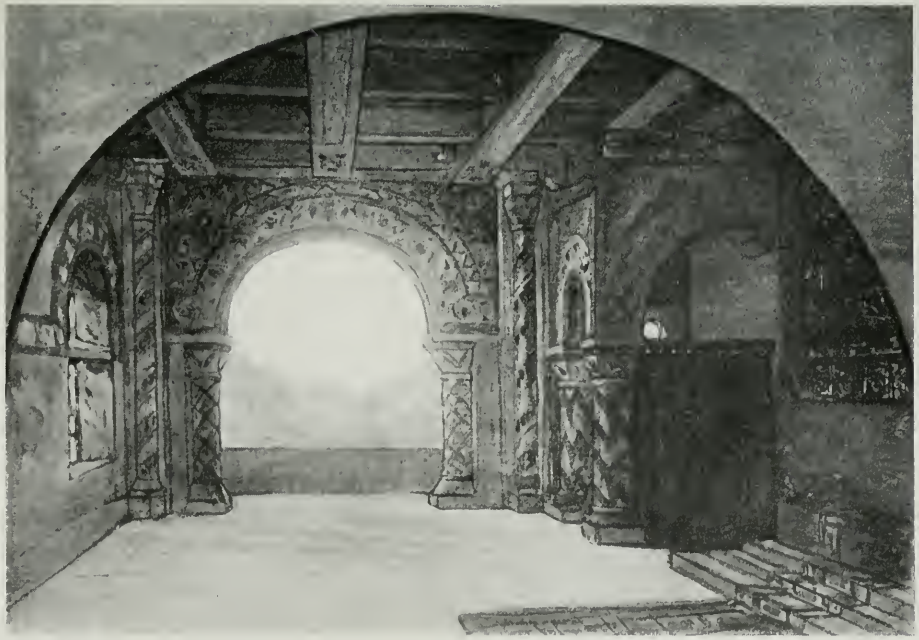
« Voici une ravissante œuvre lyrique dont le sujet a du « pittoresque et du charme, dont la musique se recom- « mande tant par ses qualités intrinsèques d'invention et « d'expression que par son excellente facture. Elle paraît, « semble-t-il, tout juste à point pour illustrer les revendi- « cations du groupe des compositeurs français qui protes- « tent contre les difficultés qu'on trouve à faire jouer, à « maintenir aux répertoires les œuvres françaises. M. Louis « Aubert, qui la composa, est pourtant un des représen- « tants les mieux doués de notre jeune école... *La Forêt*

« charmant... Cette musique a une couleur, une atmosphère à elle .. » (The Boston American. Frederick Johns.)

« La scène de l'Ogre et des enfants a déchaîné l'enthousiasme des « jeunes auditeurs. A partir de ce moment-là le succès de *la Forêt* « *bleue* n'a plus fait de doute. Au point de vue dramatique et musical, « ce deuxième acte est le meilleur.. Il y a des passages vraiment « poétiques qui caressent l'imagination, comme l'épisode si vif et « si coloré des oiseaux, de la fée et le duo des enfants... C'est certes « un jour heureux pour M. Aubert, venu de Paris pour diriger « les répétitions Il fut rappelé plus de douze fois... » (Boston Journal.)

... « M. Aubert est à l'avant-garde de ceux qui combattent pour la « complète liberté harmonique. Il a orchestré nombre de pages déli- « cieusement. Le troisième acte est de beaucoup le plus effectif, s'il n'est « pas le plus parfait... Chaque personnage dans *la Forêt bleue* a un « genre de chant qui le caractérise... La vieille chanson populaire « chantée par les moissonneurs fait un très heureux et savant contraste « avec le chœur des fées qui précède. Le chant est beau et digne d'un « musicien qui manie son orchestre et ses éléments avec autant de « talent que M. Aubert.. » (Boston Sunday Post.)

...« M. Aubert, quand il peut, évite la mélodie directe et soutenue. « Mais lorsqu'il écrit de la musique mélodique, c'est-à-dire lorsqu'il « ne peut s'y soustraire, alors la mélodie se venge sur lui à sa façon, « car ces passages sont les plus intéressants et les plus charmants



La Forêt bleue. — Acte III

« *bleue* le montre en possession des qualités particulières « qui font le musicien de théâtre : la concision et la force « directe, le sentiment des gradations et des contrastes, le « goût du mouvement et de la couleur. Nul doute que, « représentée, cette œuvre ne séduise et n'intéresse : elle a « tout ce qu'il faut pour cela. »

Et après une analyse rapide du poème et de son commentaire musical, M. Calvocoressi de conclure :

« Il fallait que le compositeur, sans faire la part trop « petite à la fantaisie purement pittoresque qui fait le « prix de la donnée, en dégageât et en exprimât fortement le « côté humain sans lequel il n'est pas d'œuvre de théâtre « possible. M. Louis Aubert a très bien vu tout cela, et sa « musique, très nourrie, a toute la légèreté de touche néces- « saire : elle sait être à la fois brillante et expressive, allier

« de l'œuvre... Il a écrit une musique aérienne, gracieuse, pleine « de fantaisie, qui évite toute banalité... » (Boston Evening Transcript.)

...« Les formules harmoniques et mélodiques de Debussy que « M. Aubert emploie atteignent leur but aussi promptement et sûre- « ment que les formules de chansons populaires de Humperdinck « dans *Hansel et Gretel*. Les personnes qui avouent leur incapacité à « comprendre les compositeurs français modernes se trouveraient « contredites dans leurs tendances conservatrices si elles voyaient « combien facilement l'expression debussyste produit son effet sur « l'oreille non prévenue de la jeunesse... M. Caplet a donné une réa- « lisation consciencieuse et très sympathique de la savante et enchante- « resse partition de M. Aubert... » (Christian Science Monitor.)

... « Les acteurs furent rappelés nombre de fois et des salves d'ap- « plaudissements furent prodiguées à l'auteur... *La Forêt bleue* est un « conte de fées et un conte extrêmement intéressant... Il est indiscu- « table qu'elle a remporté tous les suffrages... La musique est jolie « et fut bien chantée... Certaines phrases de la Fée le furent même si « bien par Miss Amsden que l'artiste fut obligée de les redire plusieurs « fois... Après la représentation, l'auteur et M. Caplet, le chef d'or- « chestre, furent chaudement félicités... » (New-York Herald.)

« à la fantaisie une pointe de gravité convaincue. En somme,
« cette partition, la première de M. Louis Aubert, est pleine
« de mérites et l'on doit souhaiter qu'elle soit bientôt offerte
« à notre public. »

Notons, non sans mélancolie, qu'elle ne l'est pas encore [1]... Voici sept ans que l'étranger a connu pour la première fois l'œuvre du compositeur français Louis Aubert. Sept ans où, à la vérité, quelques événements d'un ordre extra-musical se sont chargés de troubler l'activité des meilleures consciences directoriales... Mais ils n'appartiennent plus désormais qu'au passé. Le présent, hélas ! n'en semble pas meilleur. Les œuvres dignes d'être révélées au théâtre — et il y en a quelques-unes peut-être — sont demeurées captives au sein des stocks de guerre ! Et nul liquidateur officiel ne s'est encore avisé de les « liquider » pour le très opportun besoin du ravitaillement public ! Il arrive à ce public de n'avoir, même aujourd'hui, que du pain KK à croquer... Du pain avec beaucoup de son et dont il advint parfois que certaines croûtes fussent amères...

Mais n'a-t-on pas dit partout que la récolte serait bonne ? Si oui, ayons quelque espoir, et épions avec impatience l'apparition du beau pain savoureux et tout blanc, et tout doré et si tendre, en lequel se sont unis le gâteau de Chaperon rouge et les miettes de Petit Poucet...

1. Il est juste de faire remarquer qu'elle faillit l'être ! Le théâtre des Champs-Elysées — dont la fortune, hélas ! fut brève, mais auquel revient cependant l'honneur d'avoir monté *Pénélope* — avait mis à l'étude *la Forêt bleue*... Les répétitions n'en furent interrompues que par la fermeture du théâtre.

VI

Durant les six années qu'il consacre à composer et orchestrer *la Forêt bleue*, Louis Aubert ne renonce pas entièrement à d'autres travaux d'un ordre plus modeste. Soit qu'il ait à cœur de réaliser des pages pensées ou esquissées déjà, soit qu'à titre de délassement il entreprenne quelque œuvre nouvelle, il aura bientôt dans ses cartons toute une série de manuscrits achevés.

C'est, en effet, à cette époque — entre 1904 et 1910 — qu'il faut faire remonter l'apparition de mélodies [1] comme : *Sérénade* (1906), pleine de mouvement et d'un joli souci harmonique ; *Odelette* (1910), tout imprégnée de fraîcheur et de grâce, et surtout *les Crépuscules d'automne*, lesquels occupent une place très spéciale dans la production de leur auteur, jalonnent avec éclat l'une des étapes de sa carrière et qu'il nous faut, à ce titre, décrire courtement ici.

Trouvons en ces *Crépuscules d'automne* une suite de six poèmes pour voix de mezzo-soprano ou de baryton, *Prélude*, *Grisaille*, *Silence*, *l'Ame errante*, *Brodeuses*, *Feuilles sur l'eau*. Un sentiment de mélancolie les domine ; il semblerait que le musicien, habité d'une persistante tristesse, s'est plu à rassembler ces poésies dont les titres disent assez le caractère rêveur ou élégiaque. Elles correspondent

1. Elles figurent, avec quelques autres des précédentes, dans un recueil intitulé : Douze chants. Durand, éd.

— leur traduction musicale nous l'affirme — à l'état d'âme de Louis Aubert.

Prélude fait pleurer doucement « la flûte amère de l'automne ». *Grisaille*, d'une sobre déclamation, d'un tissage harmonique exquis, perle pour nous les gouttelettes de la pluie qui, « hésitante et sans bruit, ce dimanche d'automne, tombe... » *Silence*, où le piano ne tarde pas à s'animer de la plus expressive façon, puis à ponctuer de dramatiques accents « les heures d'agonie où l'on rêve la mort bénie... », compte parmi les plus émouvants des *Crépuscules*. La douceur enveloppée de *l'Ame errante*, la souple et simple ligne mélodique de *Brodeuses*, sertie d'arpèges délicieux, le spleen humain et tendre de *Feuilles mortes*, parmi lesquelles l'onde entraîne « nos rêves sans audace et nos pâles soupirs... », achèvent de nuancer, je dirais presque de graduer, cette mélancolie du compositeur dont je parlais tout à l'heure. Et si cette gradation l'affirme, du moins a-t-elle le mérite de la varier du même coup, de la rendre plus éloquente encore sans qu'elle soit par trop monotone.

Musicalement parlant, le recueil des *Crépuscules d'automne* correspond, chez Louis Aubert, à l'absolue maturité. La phrase vocale est ferme, nette, sans afféterie d'aucune sorte, et par surcroît, fort purement prosodiée. Pour ce qui est de la langue harmonique, elle demeure claire, encore que constamment raffinée. Elle ne dépend point d'un calcul, mais d'un souci, d'un instinct seulement de l'expression la plus parfaite. Nous sommes en présence d'une œuvre qui, sans accuser chez Louis Aubert des dons nouveaux ni des vibrations inédites, synthétise plutôt sa sensibilité propre, rassemble et unifie en quelques pages les façons successives qu'il avait eues de nous la témoigner, bref, la résume en préparant ainsi le musicien — et nous-mêmes — à la majoration prochaine qu'elle va subir.

Les *Crépuscules d'Automne* furent interprétés en « première audition » par Mme Jane Bathori, le 20 février 1909, à la *Société nationale*. Le public, particulièrement averti, de cette Société se montra nettement favorable. La presse aussi. Nous en avons la preuve dans cet extrait d'un article de *Comœdia illustré*, paru dans le numéro du premier avril 1909 et signé M. D. Calvocoressi :

« ... Avant tout, un cycle de six mélodies, *Crépuscules* « *d'automne* de M. Louis Aubert. Ce sont des pages de « facture remarquable, de belle matière et d'un sentiment « pénétrant, mûries et personnelles où s'expriment avec « une force sans emphase l'émotion douce, un peu triste, « les réalités ou les rêves de la saison où le ciel est gris tan- « dis que jaunissent les feuilles... Elles achèvent de classer « leur auteur en bon rang parmi les jeunes. »

Les *Crépuscules d'automne* ne se sont point, comme tant d'œuvres, contentés d'une première... et unique audition. Ils figurèrent souvent aux programmes des concerts principaux de Paris ou d'ailleurs. Récemment encore, nous les entendîmes à la *Société musicale indépendante*. A cette occasion, M. Laurent Ceillier (*Monde musical*, 30 mai 1920) nous vante justement « *la Flûte amère de l'automne*, le « *Silence* (dont l'adoucissement final est exquis), l'*Ame* « *errante* où se retrouve la douce mélancolie tout armori- « caine du pays d'origine de l'auteur, et *Brodeuses* à l'ac- « compagnement délicieux, plus délicieux encore sous les « doigts de M. Aubert. » Et M. Laurent Ceillier ajoute : « Ce numéro du programme et celui qui suit furent le point « culminant de l'intérêt, ainsi que du succès de la soirée. »

Tirons de la citation ci-dessus une remarque assez piquante. M. Laurent Ceillier fait allusion à l'origine bretonne de Louis Aubert. N'est-ce pas le moment opportun de souligner à quel point cette origine est demeurée

sans influence sur l'art du musicien ? A l'exception de *l'Ame errante* et peut-être aussi du *Noël pastoral*, la mélodie, ni l'harmonie, ni la rythmique d'Aubert ne se ressentent guère de la Bretagne. Il y a mélancolie et mélancolie. On en trouve en tous les pays autant qu'on en trouva à tous les âges, et il se pourrait qu'elle provînt du tempérament de l'homme, de son sort variable dans la vie, de la disposition d'un jour et aussi de la littérature, plutôt — ainsi qu'on aime à le prétendre — que de la terre originelle. On a vu la mélancolie naître même d'une époque et se développer en elle. Le nier serait n'avoir lu ni le *Chatterton* d'Alfred de Vigny, ni le *René* de Chateaubriand, ni l'*Hamlet* de Shakspeare, ni le *Werther* de Gœthe ! ni quelques chefs-d'œuvre encore d'autres écrivains ou poètes, égaux par la mélancolie, peut-être, mais à coup sûr fort différents par leurs pays d'origine ! On aime beaucoup à célébrer la mélancolie des Bretons ! Je ne doute pas qu'en leur nombre, il en soit de mélancoliques, mais de Vigny fut de Loches, si de Chateaubriand, je l'avoue, vit le jour à Saint-Malo ! Shakspeare naquit à Stratford, et Gœthe à Francfort-sur-le-Mein ! D'où je conclus, sans paradoxe, que la tristesse — hélas ! — appartient un peu à tout le monde !

Au reste, ce n'est point tellement dans la mélancolie que réside, en musique, l'âme bretonne. C'est dans une sorte de tendresse à la fois naïve et grave, plus intérieure qu'expansive. C'est dans la présence aussi, effective ou implicite, de rythmes caractéristiques, lesquels n'ont vraiment leurs aises qu'au sein de mesures choisies. C'est dans des successions d'intervalles mélodiques traditionnels, faciles à identifier et auxquels n'en demeureront pas moins inaptes les musiciens dépourvus des affinités de rigueur ! C'est dans l'immanquable concours de la figure ternaire dont

s'amusait, un jour, Emile Vuillermoz en écoutant chez Ladmirault, Paul Le Flem et Paul Martineau, les battements « de la machine à découper les triolets ! » C'est dans le sentiment toujours existant du plein air, de l'horizon mystérieux et vaste, de la lande escarpée et sans bornes, dans la senteur indélébile des genêts et des bruyères et dans la constance enfin du vœu de fidélité prononcé, un beau soir de lune, à l'éternel berceur de nos joies et de nos souffrances : l'Océan.

Ouvrir la partition d'un musicien réellement imprégné de Bretagne, ce n'est point soulever le couvercle d'un coffret où reposent des fleurs mortes, des souvenirs d'amours défuntes et des lettres enrubannées. Non ! c'est ouvrir toute grande une fenêtre sur la mer ! Sur l'envol des lourds bateaux où chantent des hommes forts ! Sur la lande où paissent harmonieux les troupeaux, sur la terre où se penchent les filles rieuses et souples pour lier les gerbes égales. Sur de la vie, de la lumière, du parfum ; sur de la joie !

Mais joie sobre, joie paisible, joie discrète. Joie que contient comme une pudeur de la livrer. Et c'est là la raison, sans doute, de ce privilège de la mélancolie si généreusement attribué aux riches musiciens de *chez nous* !

Louis Aubert, venu jeune à Paris, eut à contempler l'horizon que limitaient à ses yeux les maisons de la rue Bergère ! Il vit évoluer en plein air, entre les quatre murs qu'on sait, le vénérable Ambroise Thomas ! Ne nous étonnons donc point si ces spectacles prosaïques ne développèrent guère chez lui le culte de la Bretagne ! Cela ne l'empêche aucunement d'être ému, en artiste, au contact de la nature. Surtout de celle qu'il connaît. Or, il avoue lui-même chérir tout spécialement le pays basque, patrie du rythme lui aussi. Il en a subi l'influence à maintes reprises différentes, s'il n'est pas exagéré de prétendre que

l'*Habanera* est plus proche de Saint-Jean-de-Luz, presque espagnol, que du peu breton Paramé !...

Aux approches de 1911, Aubert achève *la Nuit mauresque*. Elle est pleine de vigueur et d'accent, porte en germe les *Poèmes arabes* et annonce à l'oreille perspicace l'*Habanera* déjà citée. Dans le *Courrier musical* du 15 juin 1920, M. Albert Bertelin l'apprécie sans réserves : « J'ai surtout « goûté, écrit-il, le clair-obscur de *Nuit mauresque*, aux « tons savamment dégradés, d'un exotisme discret et déli- « cat [1]. »

Les Sillages, suite de trois grandes pièces pour piano, d'une écriture extrêmement brillante, et d'une puissance évocatrice qu'il faut souligner, sont l'une des œuvres de Louis Aubert qu'on joue le plus aujourd'hui. Le premier morceau est un hommage repentant de son auteur à l'Océan qu'une Bretagne un peu trop normande n'avait pas eu le temps de lui révéler ! Mais c'est un Océan qui baigne les extrémités inférieures des Pyrénées. Il n'en demeure pas moins majestueux et ses vagues déferlent *Sur le rivage* dans un ruissellement d'opulentes et pianistiques sonorités. En *Socorry*, le musicien décrit d'une lumineuse palette un émouvant petit cimetière qui domine, juché sur les premiers contreforts de la montagne, le village d'Urrugue. L'église en porte la devise : *Vulnerant omnes, ultima necat*, applicable aux heures dont — soit dit pour les lecteurs

1. Elle débute par une évocation chargée de la lourdeur des nuits d'été du palais de Boabdil. Par une brusque opposition, la nuit s'éclaire pour dire l'amour qui brûle le cœur du Sultan, et tout s'éteint dans le murmure d'un violon suraigu sur un roulement p. p. de timbales. Cette mélodie constitue un véritable poème symphonique avec voix principale. (A. Mangeot, monde musical.)

peu familiarisés avec l'idiome de Virgile — « toutes blessent et la dernière tue ». La pièce fait contraster le calme pastoral de son début avec l'emportement passionné de son milieu. Le rythme d'une Habanera, désormais chère à Louis Aubert, nous y hante. On dirait d'une procession de poignants souvenirs. Ce rythme persiste, obsédant, pour finalement éclore et s'imposer impérieusement.

Dans la Nuit est une sorte de rêverie fantastique, « une « hallucinante fantaisie. Au milieu de ses arabesques dé- « chaînées reparaissent les thèmes des deux premiers mor- « ceaux. » (Bender, *le Guide du concert.*) Ajoutons qu'un effet très gradué de *crescendo* et *decrescendo* semble essayer, dans des proportions plus modestes, l'effet futur de la Habanera.

Les Sillages, joués en première audition par M. Lucien Wurmser, le 19 février 1913 à l'un des concerts de musique française si généreusement institués par M. Jacques Durand, retinrent l'attention de la critique musicale. Dans *Comœdia illustré*, M. Calvocoressi leur consacre un long paragraphe : « De ce triptyque, déclare-t-il, c'est *Socorry* « que pour l'instant je préfère. La pièce, où tournoie un « rythme de danse basque, est superbe d'allure et riche « d'émotion. La première ne manque point des mêmes qua- « lités, mais j'ai beaucoup moins goûté la troisième qui est, « m'a-t-il semblé, plus exclusivement pianistique. Il est « possible que, devenu plus familier avec ces *Sillages* qui « sont une œuvre de maturité d'un musicien digne de con- « fiance et déjà éprouvé, je modifie cette opinion. »

Du *Musical courrier*, moins au courant, semblerait-il, du modernisme musical, je traduis avec respect : « Ces « choses (*sic*) sont étonnamment pianistiques (*wonder- « fully pianistic*), étonnamment puissantes (*wonderfully « powerfull*), mais de temps en temps presque trop

« dissonantes ! » Et plus loin : « On ne peut tout de même pas dire que l'homme qui a *mis ensemble* (put together) un tel ouvrage, n'est pas un grand, un très grand compositeur !.. » Et mon confrère américain, de plus en plus lyrique, de conclure : « J'ai été plus charmé par quelques œuvres de jeunesse d'Aubert qui sont belles. Cette dernière œuvre ne peut être dite belle ; elle est grande, sublime, sévère, immense (*sic*), mais elle est très au-dessus de nous !... » Accueillons avec sympathie le jugement de ce musicographe sincère, lequel s'excuse spontanément en son aveu final : « Je suis un grand admirateur d'Aubert. Je « pense que lui et Florent Schmitt se tiennent côte à côte à « la tête de la jeune école française, mais je ne comprends « pas tout des compositions de ces deux hommes[1] !... »

Avant d'en venir aux *Poèmes arabes* et à l'*Habanera*, œuvres d'une maîtrise parfaite et fortes d'une personnalité désormais acquise, dignes à ce titre d'inaugurer la « troisième période », classons ici quelques compositions encore, d'une venue souple et ferme, d'un style impeccablement

1. Ce très sincère critique d'outre mer M. F. P. Patterson devait d'ailleurs, par la suite, se familiariser mieux encore avec les *Sillages* de Louis Aubert et même les comprendre à merveille. Car nous trouvons sous sa signature, dans une correspondance du *Musical courrier* de New-York, le 24 juin 1920, l'excellente appréciation suivante :

« Les *Sillages*, nous devrions tous les connaître. Ce sont trois splen- « dides compositions, très difficiles, très brillantes, splendidement pia- « nistiques, dans la meilleure façon française moderne, avec quelque « chose de très spécial et de très personnel. La seconde fait penser à « cette *Habanera* de Louis Aubert qui a été jouée avec tant de succès « par nos orchestres symphoniques. Toutes trois sont des tableaux, des « souvenirs du pays basque, ce pays moitié français, moitié espagnol, « où s'unissent l'Océan et les hautes montagnes et ce fatalisme particu- « lier à une race ancienne. »

Combien de critiques moins lointains ont porté sur une œuvre nouvelle un jugement immédiat définitif... qui ne valait pas celui-là ?...

châtié. Deux chœurs, *Parc d'automne* et *Avril*, dont l'auteur eut bien raison d'orchestrer les accompagnements. Ils existèrent primitivement sous les espèces de quatuors vocaux avec quatuor à cordes et piano, et figurèrent d'abord au programme du *Cercle musical* en décembre 1907. Le *Quartett vocal* de Paris nous les redonne, salle des Agriculteurs, en 1914. Enfin, nous les retrouvons sous leur forme définitive au programme de l'*Association chorale de Paris*, dirigée par D. E. Inghelbrecht, le 27 avril 1920. M. Charles Tenroc en loue, dans le *Courrier musical*, les « grisailles et « verdures sans outrecuidances qui dénotent la coutumière « sincérité d'expression de l'auteur ». Le critique de *Comœdia*, M. Jean Poueigh, préfère *Avril* au *Parc d'automne* : ... « la sève monte et les bourgeons éclatent, tan- « dis que la mélancolie des jardins à l'arrière-saison est « insuffisamment évoquée à mon gré. » Mais M. Roland-Manuel approuve pleinement, au contraire, dans l'*Eclair* du 27 avril, ces pièces « d'une couleur délicate, où les voix « chorales et orchestrales s'équilibrent avec une grâce dis- « crète et une subtilité pleine de charme ».

Trois *Mélodies* : *Aigues marines*, *de Ceylan*, *Au pays*. D'un lyrisme pénétrant et tendre, d'un affinement musical de bon aloi — je veux dire exempt de spéculations harmoniques trop poussées et trop vaines — elles ont incité M. Laurent Ceillier à cette étude minutieuse :

« Elles constituent, pourrait-on dire, le contraire d'un « cycle, en ce sens que la raison de leur réunion consiste « dans leur ressemblance même et non dans une analogie... « *Aigues marines* (1918) est, de ce groupement, la plus « mélodiquement vocale ; elle déroule peu à peu ses con- « tours souples en des replis mouvants comme les flots « qu'elle évoque... *De Ceylan* (1920)... est remarquable par « la façon pleine d'adresse dont l'auteur conduit le déli-

« cieux poème de M. René Chalupt, en allant du net à « l'imprécis, du réel au vague, exprimant ainsi avec un « charme particulier le laisser-penser graduel, la noncha- « lance rêveuse et attardée d'une vaporeuse souvenance... « *Au Pays* enfin (1920) contient sous une forme très res- « serrée, condensée, une musicalité intime plutôt que pit- « toresque, et où l'auteur a su éviter avec tact l'adoucisse- « ment trop tendre d'une fin claire et banale... »

Mentionnons enfin une large page de musique religieuse : *Tu es Petrus*. Le thème en est liturgique. Il se développe ici superbement entre le chœur et le grand orgue avec un luxe de sonorités fort modernes, mais d'une majesté pleine, pure et sereine. Cette œuvre fut conçue en 1917, à l'époque où le compositeur tenait bénévolement, dans le simple désir d'être utile, l'emploi de maître de chapelle à l'église Saint-Hippolyte.

VII

Le début de la troisième manière de Louis Aubert — celle de la période actuelle — nous étonne d'abord par son étrange apparence. Je dirai même son apparence étrangère ! Car cette manière est *exotique*. Le musicien voyage ! Il part pour faire son tour du monde avec un rouleau de papier réglé sous le bras ! Au fond, notre surprise est illogique : Aubert nous avait prévenus, dès longtemps, de ce voyage en musique et « autour de sa chambre » seulement... Nous savions que, de temps en temps, son imagination vagabonde aimait à passer la frontière. La *Vieille chanson espagnole* est là pour nous le rappeler. La *Nuit mauresque* nous le confirme. Et à la page précédente, n'étions-nous pas à Ceylan ? Rien d'étonnant donc, en vérité, à ce que le compositeur globe-trotter nous entraîne avec ses *Poèmes arabes* au pays de Mahomet ! Il nous rapatriera — est-ce bien sûr ? — par l'Espagne avec la *Habanera* !

L'humeur voyageuse d'Aubert n'est pas unique en ce temps. Quoi ! Ne fût-ce pas déjà bien souvent que d'autres musiciens très modernes ont quitté la mère patrie pour un curieux pèlerinage aux pays plus ou moins lointains ? La *Suite algérienne* de Saint-Saëns ne mettait entre elle et nous que la Méditerranée. Plus hardies, les voluptueuses *Chansons de Bilitis* ressuscitaient à notre extase les rythmes de la Grèce décadente. C'est en Chine — excusez du peu — que nous attire Maurice Ravel avec sa parfumée *Shéhé-*

razade, et Albert Roussel qui en revenait, avec dans sa cantine d'officier de marine l'*Ode à un jeune gentilhomme*, nous fait faire escale aux Indes où se jouent ses *Evocations* !

Arrêtons là les exemples. On en trouverait d'autres, d'ailleurs. Mais les précédents suffisent et nous n'irons pas jusqu'en Perse avec la somptueuse *Péri* de l'afghan Paul Dukas ! Ils nous autorisent à conclure que si l'auteur des *Poèmes arabes* avait besoin d'une excuse, nous pourrions la lui trouver dans la force de la contagion. Or, il n'en a besoin d'aucune. La musique, en général, — et en particulier, la nôtre — n'a nullement pâti, que je sache, de tant de symphoniques voyages. Au contraire. Elle s'est renouvelée. Elle a puisé à d'autres sources qu'à celles de nos vieux poètes, de notre histoire et de nos traditions. Elle a quitté notre sol, non qu'elle en méconnût le charme, mais dans le louable dessein d'aller se fortifier au loin. Jeune, il lui plut de se former conformément au vieil adage. Et c'est plus belle qu'elle nous revient. Cet « exotisme » dont de graves critiques ont parfois dénoncé les méfaits ne m'apparaît, pour ma part, que comme un agent bienfaisant ; un agent de couleur et de rythme, un agent de lumière, de pittoresque, de fantaisie. Ce sont là qualités essentielles. Et nulle école ne les possède mieux que celle de nos musiciens d'aujourd'hui.

On a dit : cette constante recherche de l'étrange, de l'exotique et de tout ce qu'ils comportent d'extérieur et de tintinnabulant, nuira au vrai lyrisme, à la saine et féconde émotion. Cela pourrait être possible. C'est selon les tempéraments. Mais, dites-moi, ces *Chansons de Bilitis* demeurent-elles donc dépourvues d'une vraie vibration intérieure ? Le prétendre serait n'avoir jamais entendu la *Chevelure* : le prétendre serait bien sot. Aussi sot que de disputer à la *Flûte enchantée* de *Shéherazade* son charme intense et son

Louis Aubert pendant les répétitions de *la Forêt bleue* (Boston, 1913)

expansion ; au finale des *Evocations*, sa puissance ; à la conclusion de la *Péri* son envolée magnifique et à la *Tragédie de Salomé*, de Florent Schmitt, si nettement exotique pourtant, sa force, son élan, sa structure et, pour tout dire, l'ensemble des vertus de forme et de style grâce auxquelles cette œuvre et celles évoquées avant elle sont des œuvres et non de simples amusements. Et qu'importe donc, après tout, qu'une musique soit de Chine, si elle sait nous émouvoir ?

Pour n'être que d'Arabie, celle d'Aubert n'y manque pas. Je dirai même qu'elle y excelle. Jamais, à aucun endroit de son œuvre, le musicien des *Poèmes arabes* ne s'était laissé aller à tant de verve abondante non plus qu'à tant d'emportement. Jamais il n'avait avec une volonté pareille rompu le cadre trop étroit de la mélodie de salon. Ici, c'est une sorte de passion constante qui le domine, l'inspire, lui dicte le mouvement particulier à chaque pièce, la fréquence et la variété des accents, les souples enlacements de la vocale, les expressives envolées du commentaire orchestral. Car il nous faut concevoir ces *Poèmes arabes* sous leur véritable apparence, celle du Poème chanté avec orchestre et non pas seulement de la mélodie accompagnée. Il importe peu que l'auteur les ait tout d'abord publiés en réduction pour le piano. C'est là une conséquence des restrictions de guerre ! Sa pensée créatrice s'était complue, et de façon bien évidente, à la collaboration instrumentale. Elle avait demandé au violon et au hautbois, au cor et à la trompette, une assistance que le seul clavier lui aurait par trop ménagée. Et les dix meilleurs doigts du monde n'auraient que vaguement atteint au frémissement des chanterelles ou aux trémolos impatients des archets, à la plénitude des cuivres contraints aux demi-crescendos des enlacements atermoyés ! A l'aveu de la clarinette ! Au baiser pâmé du hautbois !

Œuvre de passion, vous dis-je, mais de passion sans grands cris. Puccini ici n'a que faire. Il semble même, par moments, qu'une sorte de pudeur symphonique ait pris soin de nous épargner l'épanouissement de réalités trop sonores. Le sentiment musical culmine, certes, mais il le fait sans éclat. Et cette passion, dont on perçoit directement le souffle, n'en reste pas moins intérieure.

Au reste, elle n'est pas exempte de douceur ni de délicatesse. Elle sait se voiler, au besoin. Il ne lui déplaît point de s'effacer, de se discipliner au cadre que lui proposent la couleur originelle du poème, l'évocation toujours présente de l'ambiance, discrètes cependant elles aussi. Et c'est alors une impression exquise : on la suppose et cependant on la ressent telle que l'auteur l'a ressentie et qu'il a voulu nous la dire.

Les *Poèmes arabes*, au nombre de six, sont extraits du *Jardin des caresses* de Franz Toussaint. Ils forment un tout, un véritable cycle dont l'unité consiste en la persistance de cette couleur originelle déjà nommée et en l'existence d'un élément thématique répété, renouvelé et développé selon les nécessités de la progression poétique.

Dès *le Mirage*, pièce initiale du recueil, il y a situation non équivoque du sentiment et, si l'on peut ainsi s'exprimer, légitimation du titre. La nonchalance d'un douze-huit, où se balance une seconde augmentée caractéristique, y suffit, Ce premier thème s'anime, croît en intensité et s'efface enfin sous la déclamation de la vocale, laquelle n'est plus ponctuée que d'emprunts haletants au rythme de l'exposition.

A cette page tantôt calme et tantôt frémissante succède l'emportement total de la suivante, *le Vaincu*. C'est en elle que paraît la force passionnelle dont je parlais tout à l'heure. Elle active de son souffle la combustion des triolets sous

les paroles : « Je ne veux qu'entendre ta voix qui me rappellera les voix des femmes de mon pays,.. » Elle va s'élargir encore, s'élever vraiment jusqu'à l'un des points culminants de l'ouvrage, lorsque les valeurs larges d'un chant instrumental, qu'accompagne un double dessin en doubles et triples croches, entreront sous les mots : « Mais j'ai baisé tes lèvres et leur suc m'a enivré .. » Et c'est alors, après la libre expansion de la disposition précédente, une vocalise inattendue, une vocalise éperdue sous laquelle conclut l'orchestre et qui n'est autre que le thème initial du *Mirage*. Cette belle page où passe une vibration vraiment émouvante fait du *Vaincu*, à mon avis, du moins, l'une des valeurs principales des *Poèmes arabes*.

Ce n'est pas qu'il convienne de dédaigner *le Visage penché* où de tendres « neuvièmes intérieures » posées sur le deuxième temps semblent exprimer l'abandon et l'extase ; où le thème du début nous revient polyphoniquement resserré sur lui-même et nous conduit jusqu'à la chute finale, laquelle demeure comme suspendue à l'accord d'*ut* avec « sixte ajoutée ».

Le Sommeil des colombes qui dans le cèdre « se sont posées pour la nuit » a de la douceur et de la sérénité. Après un dessin en arpèges évocateur et plein d'originalité, le thème du début perce encore discrètement. Remarquons l'enveloppement de la montée mélodique : « Je crois que le même instinct guide les colombes et les jeunes filles... »

Avec *l'Adieu*, nous revenons à la véhémence du second morceau, *le Vaincu*, non que la musique de l'un répète en aucune façon la musique de l'autre, mais parce qu'elles procèdent toutes deux d'un emportement analogue. Il s'apaise passagèrement à la deuxième page pour reprendre aussitôt « en animant peu à peu ». Les basses se meuvent en arpèges, gammes ou dessins ascendants. Les parties

chantantes de l'orchestre leur superposent un motif d'une ardeur concentrée fait d'agrégations enchaînées par quintes et par octaves. On pourrait dire qu'il est une « mélodie d'accords ! » L'effet touche très directement, riche à la fois de volupté et de rudesse. La *coda*, purement orchestrale, le complète avec force par le rappel du thème générateur.

Le Destin couronne dignement le recueil. La tristesse, la douceur et la profondeur de l'accent — et puis comme une nuance de fatalité, très arabe, et qu'on perçoit, d'ailleurs, en plus d'une page précédente — lui confèrent un pouvoir émotif spécial. A remarquer l'adorable oscillation du *quatre temps* : « L'amour de l'homme est le seul simoûn qui puisse briser cette palme... », et les riches sonorités conjointes du *trois-quatre* suivant [1]. Après un *plus animé* progressif où l'orchestre emprunte au thème général et le prolonge de haletantes syncopes, c'est l'apaisement final que clôt, ainsi qu'on ferme une parenthèse, la disposition du début même de l'œuvre.

Les mots ont pu souvent s'exprimer en musique — et nous en aurions la preuve, s'il en était besoin d'une, avec les *Poèmes arabes*. — Je m'aperçois une fois de plus, en revanche, que la réciproque n'est point. La musique, elle, s'accommode assez mal d'être contrainte en des phrases,

1. La phrase dont il s'agit avait été inspirée à Louis Aubert — plus de huit ans auparavant — par un poème de M. J. Chènevière : *la Mort choisie*, d'un sentiment analogue à celui de ce *Destin* des *Poèmes arabes*.

On remarquera donc combien le compositeur aime à laisser mûrir, avant de les développer, ses pensées musicales, voire souvent même l'œuvre esquissée dans son entier. C'est ainsi que *la Habanera*, terminée en 1919, fut, en réalité, commencée dès 1907. Le détail a son poids : il explique comment une composition caractéristique de telle ou telle « manière » de son auteur rappelle, à certains moments, la manière précédente en raison de racines lointaines.

aussi impuissantes par principe à la décrire qu'à la faire chanter... Une simple page des six morceaux dont l'imparfaite dissection précède donne à l'audition — même accompagnée au piano — une idée de l'ensemble infiniment supérieure à l'analyse en prose ! Que voilà donc un cercle vicieux ! On accumule les mots pour aider à comprendre la musique et la musique serait utile à bien faire comprendre les mots. Le pire est que, dans la plupart des cas, le lecteur ferme le livre, à tout jamais dégoûté d'ouvrir ensuite la partition ! « Cette musique, songe-t-il, doit être bien ennuyeuse ; de plus, je vois, dès à présent, qu'elle est trop savante pour moi... »

Tremblant à la possibilité d'un aussi navrant résultat, je n'ose insister davantage ; vous dire que, dans les *Poèmes arabes*, Louis Aubert a donné à la voix la mission de déclamer, selon la loi d'une prosodie irréprochable, le verbe, tour à tour alangui ou impétueux, de M. Franz Toussaint. L'orchestre surtout fut chargé de lyrisme, de mouvement, de couleur. N'accusez pas, pour cela l'œuvre de manquer « d'inspiration ». Elle en est, au contraire, toute pleine. Mais elle est hardie aussi. Le style où se complut son auteur ressort du dernier modernisme, mettons de l'avant-dernier, pour laisser une petite place aux plus récentes expériences : le mariage du ton majeur avec son mineur direct !... Aubert, d'ailleurs, n'y est pour rien. Serons-nous au moins d'accord pour ne pas le lui reprocher ?

Les *Poèmes arabes*, dédiés à Mme Jourdan-Nauroy, furent interprétés en « première audition » par cette remarquable artiste, le 8 mai 1917, à la *Société musicale indépendante*. L'auteur, à ce moment-là, ne les avait pas encore orchestrés. C'est seulement le 8 août 1919 qu'ils parurent, en fragments, et par les soins de M. Philippe Gaubert, au programme des grands concerts du Casino de Vichy. Enfin,

le 8 novembre de la même année — le huitième jour du mois est favorable à Louis Aubert — l'œuvre était donnée sous sa forme définitive par M. Rhené-Baton aux *Concerts Pasdeloup*.

Le succès obtenu fut très vif. Néanmoins, je m'étonne, parmi les éloges qu'imprima la grande presse, de trouver çà et là des épithètes impropres. Le côté délicat et voluptueux de la partition plut aux critiques. Mais sa force, sa véhémence — et encore une fois, elle en a — n'échappèrent-elles pas, en revanche, à plus d'un ?

« On fit fête aux délicats *Poèmes arabes* de M. Louis Aubert, — nous dit, dans l'*Eclair* du 10 mai 1919, M. Roland Manuel, — dont c'était la première audition à l'orchestre. L'instrumentation en est charmante et fort habile à créer l'atmosphère de chaude nostalgie où baignent ces poèmes mélancoliques que Mme Nauroy chanta joliment. »

L'*Echo musical* du 5 décembre vante l'atmosphère « qui souligne discrètement l'orientalisme savoureux de ces poèmes de songe et de mélancolie ». Rien n'est plus vrai que tout ceci ; peut-être, cependant, n'est-ce pas suffisamment complet. Et dans le *Courrier musical* du 1er décembre, M. Paul Le Flem le complète à souhait :

« Ces *poèmes* s'imposent, écrit-il, par l'exquise pureté « de leur ligne mélodique, la souplesse vigoureuse de « l'élan et la sûreté du coloris orchestral. Une forme mé- « lodique, tour à tour langoureuse et passionnée, se retrouve « dans chacune des pièces dont on goûta fort la grâce et la « sincère émotion... »

M. J.-G. Prod'homme, dans la *Démocratie nouvelle* du 10 novembre, relève « les mêmes qualités d'émotion, de distinction » qui caractérisent *la Habanera*, et loue l'orchestre « assez discret pour respecter le chant et ne pas étouffer la voix de la chanteuse » et se contenter « d'un

commentaire pittoresque sans excès, psychologique plutôt, de ce langoureux poème d'amour oriental ».

Enfin, M. Adolphe Boschot, en un lumineux paragraphe, rappelle la *Habanera*. « œuvre où l'on sentait ce qui est rare, une émotion véritable et profonde, un lyrisme sincère, jaillissant, qui donnait aux idées et à leurs développements le mouvement, la chaleur et la vie ». Toutes ces qualités — et c'est pour cela que j'en anticipe l'énumération — l'éminent biographe de Berlioz les reporte sur les *Poèmes arabes*. Et poursuivant : « L'orchestre fait comme « une atmosphère subtile, colorée, mélancolique et volup- « tueuse... Et parfois, de brusques sursauts, de soudaines « vagues de sonorités surgissent, palpitent, comme les ex- « plosions d'une passion douloureuse qui n'est plus maî- « tresse de se contenir... »

C'est à dessein que j'ai cité abondamment l'essentiel de jugements plus ou moins étendus, mais tous concordants, il me semble[1]. Il convenait, en effet, d'établir, à l'unanimité

1. A citer cependant, pour être impartial, l'opinion moins favorable de M. Paul de Stœcklin (*L'Avenir*) :

Il s'agit de poèmes extrêmement savoureux, d'un érotisme aigu que l'orchestre de M. Aubert a réussi à envelopper d'une voluptueuse atmosphère. Pourquoi condamner systématiquement la voix humaine, le plus beau, le plus riche, le plus expressif des instruments (et celle de Mme Nauroy est d'un métal rare) à ne jouer dans une mélodie qu'un rôle rythmique? Pourquoi aucun de ces petits bruits de mélodie pimentés et suggestifs qui courent à travers la trame orchestrale ne s'arrête-t-il pas dans la voix ? Pourquoi cette déclamation éternellement monotone (que Baton souligna avec beaucoup d'art) ? Pourquoi cette suppression de tout accent lyrique ? Pourquoi cet homme (j'allais dire ces gens, car ils sont un groupe qui agissent comme M. Aubert), qui adore la sonorité pour elle-même, se prive-t-il de l'apport d'une sonorité chaude et rare ? Il serait plus simple de faire réciter tout uniment les poèmes, on éviterait ainsi la morne psalmodie qui gêne les élans de l'orchestre. Voyez d'ailleurs combien ce fut beau, quand à la fin de la deuxième mélodie il

des voix, la valeur et la beauté des *Poèmes arabes*, œuvre par laquelle Louis Aubert s'est haussé, après vingt ans d'efforts, au premier rang de nos musiciens d'aujourd'hui.

Au moment d'aborder l'étude de *la Habanera*, notons que le nom — et mieux que le signalement de cette œuvre — nous sont déjà connus. Plusieurs des critiques auxquels nous venons d'emprunter leur témoignage ont évoqué cette *Habanera* à propos des *Poèmes arabes*. N'oublions pas cependant qu'elle leur est postérieure. Seuls, le hasard — et aussi l'ajournement par l'auteur de l'orchestration des *Poèmes* — repoussèrent l'audition intégrale de ceux-ci jusqu'après la révélation de *la Habanera* au public et à la presse.

Elle eut lieu, aux *Concerts Pasdeloup* encore, le 23 mars 1919, avec un gros retentissement. Redonnée, dès le lendemain, au public du dimanche, elle devait — fait exceptionnel — reparaître au programme dans le cours de la même saison. Et délaissant pour un temps les Associations symphoniques parisiennes, elle s'en fut élire domicile sous le toit de M. W. Damrosch, directeur de l'*American Symphony Society*, et dont le zèle à l'endroit des œuvres modernes françaises est d'un exemple admirable.

Nous sommes en présence, pour la première fois dans la production de Louis Aubert, d'un poème purement *symphonique* ; une manifestation de sa pensée, de sa sensibilité d'homme et d'artiste, à laquelle concourront seuls les instruments de l'orchestre. Ils ne toléreront pas la collabora-

a plu à M. Aubert de faire chanter une vocalise qui mêlait sa ligne onduleuse aux lignes entrelacées de l'orchestre. Le public a fait un succès spécial à cette page et à Mme Nauroy qui le méritait.

tion d'un rôle de premier plan, d'un leader de la phrase tel que le piano, dans la *Fantaisie* naguère exécutée aux *Concerts Colonne*, ou la voix, prédominante tout de même, dans les *Poèmes arabes*. Ils ne se borneront plus à demeurer la plupart du temps les obéissants serviteurs de la scène, comme dans *la Forêt bleue*. Ils sont rois. Mettons, en raison de leur pluralité, qu'ils sont seulement *Parlement* !

Un parlement modèle, j'aime mieux vous le dire tout de suite. Un parlement où l'harmonie la plus totale ne cesse de régner durant le temps de la séance. Violons, altos, violoncelles et autres membres de la droite, ont-ils un argument à faire valoir, une motion à faire triompher ? Ils s'expriment alors avec franchise, certes, avec lyrisme même, mais sans jamais en revenir aux errements de la réaction. A gauche, trompettes et trombones excellent à lancer les enflammées harangues. Mais jamais ces tribuns à voix d'airain ne tentent de couvrir celle de leurs adversaires. Jamais ils ne se laissent aller à des expressions par trop radicales ! Mieux : ils savent écouter à leur tour, approuver, soutenir ! Et pour comble d'union sacrée, le centre des bois et des cors s'efforce en permanence au rapprochement des deux partis qu'ils séparent... Parlement de rêve, accompli, idéal, que gouverne à sa fantaisie — je veux dire mettant en valeur les orateurs successifs, — le président de céans. Tant et si bien qu'il n'a que faire de sa sonnette : une simple baguette lui suffit !

Hélas ! — vous l'avez compris — ce Parlement n'est qu'en Espagne !... Il y est même nettement. Les divers orateurs des partis ne nous laissent là-dessus aucun doute tant leurs discours sont pleins de ces trois vertus nationales : le rythme, la couleur et la plus ardente fantaisie !

Convenons qu'elles nous sont familières. En musique, depuis longtemps, il n'y a plus de Pyrénées. Bizet, avec

sa *Carmen*, Chabrier avec *España*, Debussy avec *Iberia*, Ravel avec *la Rapsodie espagnole* nous ont fait respirer là-bas, cependant que les Albeniz, Granados, Turina, de Falla, dociles au vent du libre-échange, venaient respirer ici. Mais nous les aimons, ces vertus. Elles continuent à nous séduire, à la condition toutefois qu'on nous les présente en beauté, enveloppées artistement du rayonnement qu'elles dégagent, hautes en tons, certes, mais fondues, ombrées, en valeur, peintes enfin pour le Salon des Artistes français ou d'automne, et point seulement enluminées, dans le genre carte-postale, pour le hall du casino !...

Peintre par le son, habile au maniement de la brosse instrumentale, Aubert ne pouvait pas manquer de nous les faire aimer mieux encore. Comment? En en faisant les servantes d'une expression haute et noble ; en les disciplinant au service de l'Idée. Idée d'amour et de passion, toujours. Idée littéraire aussi, puisqu'en tête de l'ouvrage est inscrite cette épigraphe empruntée à Baudelaire, lequel s'y connaissait un peu : « Si tu pouvais savoir tout ce que je vois, tout ce que j'entends dans tes cheveux !... »

C'est à cette double présence du caractère dans le style et de la pensée dans le fond que *la Habanera* doit sa beauté parfaite. Beauté conçue et réalisée. Beauté certaine où s'unissent et la maturité du sentiment et la magistrale venue de la forme.

Je ne songe pas à « réduire » ici, en formules fatalement immuables, la partition d'orchestre de *la Habanera*. La carte postale en prose, je vous l'ai dit, est moins fidèle à l'œuvre musicale que celle — même en couleurs — au tableau ! Tout au plus pouvons-nous essayer le rapide schéma instrumental d'usage.

Après l'exposition du thème caractéristique par l'alto solo et auquel harpe et violoncelles donnent son rythme, les

instruments de l'harmonie « rentrent » en échelons. Les violons aigus, et pianissimo, affirment l'une des cellules maîtresses du thème. Bientôt, tout l'orchestre est présent ! Il nous enveloppe d une sorte de volupté chaude et mystérieuse à laquelle les cuivres domptés valent comme de savants prolongements ! Timbales et castagnettes rappellent le rythme, tandis que les sixtes des violons mordent impérieusement sur les sonorités ambiantes. Rythme — toujours le même — des cors et des timbales. Trémolos serrés du quatuor. Et c'est alors comme un rebondissement général. En trois présentations ascendantes successives données par un embryon rythmique et chromatique du thème, — car nous ne sommes dans toute cette *Habanera* qu'en présence d'un seul et unique thème développé sans le secours d'aucun élément étranger — l'orchestre aboutit à sa pleine expansion symphonique. Le quatuor jette, sur la progression chromatique, des gammes incandescentes et qui sont comme une succession d'élans Le motif en valeurs binaires et rapides du quatuor se heurte aux larges contrariétés ternaires des cors ! La batterie martèle son Habanera que les harpes sertissent de « glissandos » aller et retour !

Ce ne sont que contrastes, mais que contrastes « amenés ». Qu e crescendos successifs promptement contraints à la nuance inférieure pour aussitôt recroître encore. Enfin, un puissant épanouissement de l'ensemble s'impose en valeurs larges et presque plaquées, du moins en apparence. Mais en réalité, la polyphonie persiste en des dissentiments rythmiques que l'oreille exercée reconnaît ; mieux : la voici qui s'affirme à mesure que le decrescendo s'affirme lui-même. Car maintenant, c'est l'apaisement, graduel, retardé, et comme regretté ! Le thème, calme et diatoniquement rappelé, se hausse paresseusement jusqu'à la trompette, laquelle, pudique, n'ose plus le dire qu'avec « sourdine ». Et

désormais, la timbale voilée et le tambour de basque tentent de ranimer ce thème exténué que soutiennent la clarinette basse et le compatissant cor anglais... Alors, tandis que bat en permanence la « pulsation de la timbale », dont nous parlera tout à l'heure Emile Vuillermoz, le violoncelle-solo semble comblé ! Le quatuor n'en peut plus !... De dukasiennes flûtes et trompettes en sourdine essaient de renouer la trame, mais le violon-solo avoue, dans un dernier soupir, que *la Habanera* peut finir...

On a dit, incidemment, que le Wagner de *Tristan* avait tourmenté le Louis Aubert de *la Habanera*. Remarque facile et d'ailleurs fausse. Les deux musiques dont il s'agit n'ont vraiment pour points communs que des points communs à bien d'autres : la violence dans la passion, le chromatisme pour la dire. Mais par sa « matière » musicale, sa structure et son orchestration, *la Habanera* est d'aujourd'hui. Et Wagner n'est plus que d'hier.

La presse, qu'il nous faut encore une fois parcourir, fut à peu près unanime à célébrer la haute valeur de ce poème symphonique. M. Adolphe Boschot (*Echo de Paris*) commente la baudelairienne épigraphe et énumère les visions « que le musicien se propose de nous suggérer par son poème d'orchestre ». Et concluant : « Le public, dit-il, a « fait un très bon accueil à cette œuvre, séduit apparemment « par un orchestre d'une *belle pâte*, par le mouvement et la « chaleur des idées, et aussi par le double effet d'un long « *crescendo* suivi d'un long *decrescendo*. Il y a plus : on « sent dans cette œuvre une sincérité, un lyrisme, un jail- « lissement venus d'une émotion profonde. »

Une telle opinion pourrait suffire. Il convient néanmoins d'établir à quel point le chœur des critiques — une fois n'est pas coutume — sut chanter à l'unisson. M. G. Allix (*le Monde musical*) va donc nous redire ici la

satisfaction que lui vaut une composition d'une telle envergure. « Nous sommes, ajoute-t-il, dans la passion hu-
« maine, dans la volupté âcre jusqu'à la douleur émanée
« du parfum troublant d'une chevelure de femme. Il y a
« là beaucoup de musique abondante et puissante qui fait
« inévitablement songer à certaines pages de *Tristan*, mais
« où s'exprime un tempérament personnel, avec une écriture
« orchestrale plus moderne, peut-être inspirée de M. Paul
« Dukas... »

« M. Emile Vuillermoz (*l'Eclair*) voit dans *la Habanera*,
« œuvre inédite de Louis Aubert..., ce que cet excellent
« compositeur a écrit de plus complet, de plus profond et
« de plus ému. Le rythme de la danse lointaine n'y est
« utilisé que pour bercer avec une mélancolique volupté
« des souvenirs poignants qui ne veulent pas s'endormir...
« L'âme du compositeur se grise de l'obstination d'un
« rythme. Cette pulsation de la double croche, qui
« donne l'élan à ce balancement nostalgique, devient len-
« tement tragique : c'est celle d'un cœur angoissé qui ne
« peut apaiser sa fièvre. Cette musique a l'accent d'une
« confidence. Elle est d'une éloquence directe qui sur-
« prend et qui trouble. C'est une très belle œuvre qu'il
« faudra donner de nouveau et qui mérite une étude appro-
« fondie. »

[Dans un récent feuilleton du *Temps*, « Edition musicale » du 11 février 1921, M. Emile Vuillermoz a justement consacré à la *Habanera* cette étude. Soucieux de documenter le lecteur aussi complètement que possible quant à l'œuvre principale de Louis Aubert, nous avons jugé opportun de reproduire ici quelques fragments caractéristiques du nouvel article de M. Vuillermoz.]

Voici une œuvre singulièrement émouvante, une de ces œuvres d'exception qu'un auteur n'est capable de réaliser qu'une

seule fois dans sa vie, à la faveur d'une complicité mystérieuse des impondérables et du consentement bienveillant des arbres, des fleurs, du ciel, et de l'heure !... C'est dans une de ces minutes-là que Debussy écrivit le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, Ravel, *Shéhérazade*, et Dukas, la *Péri*...

C'est dans une de ces minutes-là, également, que Louis Aubert dut écrire sa *Habanera*... Cette pièce d'orchestre ne porte pas de sous-titre... Elle s'orne, comme épigraphe, de ces quelques lignes de Baudelaire : « Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air. Si tu pouvais savoir tout ce que je vois ! Tout ce que je sens ! Tout ce que j'entends dans tes cheveux ! Mon âme voyage sur les parfums, comme l'âme des autres hommes sur la musique ! »

Voyageons sur cette musique pour essayer d'y retrouver la trace flottante de ces parfums. Le signal du départ est donné par les violoncelles et la harpe (*quasi guitarra*), qui amorcent le balancement caractéristique de la habanera. La brève et nerveuse impulsion de la doublecroche, qui se détend comme un ressort, semble assurer la régularité de cette oscillation. Aussitôt, un thème langoureux et poignant est proposé avec douceur par l'alto solo. Il est lourd de volupté et de tristesse ; il est las, ses élans se découragent vite, et sa respiration est un peu oppressée. Il renferme déjà tous les éléments pathétiques du morceau, les soupirs, les sanglots étouffés, la petite douleur lancinante d'un *fa dièse* qui se meurtrit contre un *fa naturel*, et l'alternance des rythmes binaires et ternaires si caractéristique de la nervosité espagnole qui, dans la même mesure, se déchaîne et se maîtrise, s'abandonne et se reprend.

Sans qu'aucune autre corde s'éveille, d'autres timbres s'épanouissent, un à un, sur le passage de cette mélodie, qui rêve et se souvient : la clarinette-basse lui offre l'appui d'une tenue, le cor anglais et les clarinettes, le hautbois, le basson et le cor s'enhardissent, peu à peu, à la suivre, une tierce de flûtes se pose doucement sur elle comme un reflet lumineux. Elle est déjà escortée de sonorités complices et tout environnée d'évocations naissantes, lorsque les archets s'insinuent à ses côtés, d'abord en effleurant la touche de quelques violons divisés, puis

en décidant les contrebasses à soutenir sa marche, et, enfin, en lui donnant l'adhésion de tout le quatuor.

Toute cette exposition est traitée avec une sûreté de main et une élégance d'écriture remarquables. L'entrée successive de tous les instruments y est amenée avec un tact et une adresse qui enchantent le lecteur autant que l'auditeur. Pas une note n'est superflue, et pas une note ne manque. Tout est en place, excellemment.

Mais le thème des nostalgies est désormais libéré. Il quitte l'alto solo, rejoint le hautbois, puis le cor anglais, revient à l'alto, et aboutit à l'épanouissement très expressif d'un dessin chromatiquement infléchi, qui s'incline et se redresse avec grâce, comme celui du prélude de la *Tragédie de Salomé*, comme l'arabesque du faune debussyste et comme la vocalise des filles du Rhin, au troisième acte du *Crépuscule des dieux*. Ce dessin, élargi, servira de base aux développements ultérieurs, en alternant avec le premier thème, qui lui cède parfois la place.

Le mouvement s'anime un peu. Sollicitée par la griserie de la danse mélancolique dont la houle continue à la bercer, l'imagination du rêveur travaille. Les souvenirs et les images arrivent en foule. Le tambour de basque et les castagnettes les précisent. Bassons et violoncelles sont semblables à des danseurs cambrés qui tanguent sur place et ramènent le thème initial, par augmentation, aux bois, sous l'ogive frémissante d'un *glissando* de harpe qui s'élance vers le ciel et retombe...

Le *crescendo* s'affirme encore. Tout l'orchestre est maintenant balancé par la vague du rythme obsédant. Le mouvement est très élargi. Le dessin chromatique le domine de tout son lyrisme nettement avoué. Il prend les formes et les valeurs les plus diverses, se charge d'ornements et de parures éblouissantes sans se masquer, et conduit à une apothéose d'orchestre, où l'hallucination du visionnaire atteint son éloquent paroxysme dans des aveux clamés désespérément aux quatre vents du ciel !

Mais cette exaltation tombe. Le mouvement se calme. La sourde pulsation de la habanera, suspendue pendant le grand élan de l'orchestre, qui avait pu s'en passer, grâce à une sorte de vitesse acquise, renaît mystérieusement aux timbales. Le thème du début gémit de nouveau à la clarinette-basse. Il

s'estompe progressivement, rentre lentement dans le subconscient.

La douleur s'apaise sous la caresse des sourdines. Une dernière fois, pendant un silence des cordes, les trompettes et les flûtes nous donnent du doux triolet chromatique une silhouette lointaine et mystérieusement voilée. L'alto solo leur fait écho, et tout s'efface et se dissout dans le brouillard léger qui s'évapore du dernier accord, tout irisé de fines appogiatures. Car la dissonance qui désagrège *pianissimo* un accord parfait final, en dissociant ses molécules harmoniques et en les dispersant dans les airs, constitue un moyen exquis de rentrer insensiblement dans le silence.

Il faut lire la partition d'orchestre de la *Habanera* pour prendre une leçon de goût, de mesure, de clarté et de tact. Tout y est si net, si précis, si infaillible que cette lecture est infiniment instructive. Je connais des compositeurs de réel talent qui auraient le plus grand avantage à l'étudier de près pour débarrasser leur technique instrumentale des fausses élégances et des surcharges inutiles qui l'encombrent et l'alourdissent. Cette écriture d'orchestre est souple et solide à la fois. La sonorité est riche, élastique et profonde, avec toute la fluidité et la finesse que recherchent nos pointillistes les plus délicats. C'est un modèle accompli du genre...

Emile Vuillermoz.

M. Roland Manuel, à l'occasion d'une récente audition, en mars 1920, aime « cette page de musique savoureuse « où le rythme de *la Habanera* berce nonchalamment une « rêverie tour à tour lasse et violemment passionnée ». Enfin, dans sa *Semaine musicale* du mardi 25 mars, l'auteur de ce modeste ouvrage exprimait ainsi, dans *la Lanterne*, l'impression toute fraîche que lui valait l'œuvre et la métamorphose [1] qu'elle accusait chez son auteur :

... La fille puînée de Louis Aubert semble s'être évadée

1 « Le modernisme intense et chaud — mais nullement échevelé, si « j'ose dire — de la trame harmonique et du dispositif orchestral de- « meure toujours musical et émouvant. Il dénote de la part de M. Aubert

de la Forêt légendaire, Il ne serait d'ailleurs pas impossible qu'elle y ait vu le loup auparavant... L'orchestre savoureux et incisif de l'*Habanera* n'explique point ce mystère. De rêveur et quelque peu nébuleux qu'il était jusqu'alors, Aubert nous apparaît d'un coup, dominé par la polyphonie rythmique de la passion ! Il contient avec correction des trombones excités ! Que ne nous diraient-ils si la parfaite maîtrise de l'orchestrateur ne leur interdisait de s'allonger par delà leur tessiture convenable ? A quels râles s'attarderaient-ils ces cors en pâmoison, si la moiteur des cordes ne venait

« une évolution comparable à celle qui s'est annoncée chez M. Gabriel Pierné avec les *Paysages franciscains*. » (Jean Poueigh, Comœdia.)

« ... Signalons tout spécialement la création d'une *Habanera* de Louis « Aubert particulièrement intéressante par son émotion profonde, sa « couleur saisissante et son orchestration d'une maîtrise absolue... » (*Le Théâtre et la Musique*.)

Quelques extraits de presse encore :

... « Le mot chef-d'œuvre est un bien grand mot. Et c'est pourtant le « seul qui convienne en présence de *la Habanera* de M. Louis Aubert. Je « demande à nos jeunes musiciens d'écrire une musique de victoire, « une musique vibrante, parfumée, chaude et large surtout, usant de « tous les raffinements imaginables de l'écriture, mais comme un moyen « et non comme une fin. Et cela, M. Louis Aubert l'a miraculeuse- « ment réalisé... Ah ! qu'elle pourra donc être belle l'Ecole française « de la victoire, si les musiciens veulent s'en donner la peine ! Atten- « dons et soyons heureux ! » (Marc Delmas, le Monde musical.)

... « Dans *la Habanera*, des *la* naturels contre des *la* bémols vous « froissent agréablement l'oreille, puis, le balancement rythmique « s'établit dans un étirement morbide, tropical. Les violons, en nappes « voluptueuses, s'étalent doucement comme une marée chaude et peu « à peu ils déferlent sous l'action de la passion qui monte... M. Aubert « est un artiste précieusement doué. Son talent de vrai musicien vous « initie à toute la gamme des sensations les plus subtiles. Son succès a « été très vif. » (Henri Lutz, le Courrier musical.)

... « L'ouvrage de M. Aubert traduit une ardeur passionnée que tra- « versent des sursauts de dépression et d'angoisse. La musique reflète « ces émotions avec une chaude véhémence .. » (Paul Le Flem, le Courrier musical.)

enrouer à point leur voluptueuse cantilène ? Beaudelaire est passé par là. Lui seul ? Ce n'est pas notre affaire. Beaudelaire, la guerre, l'herbe tendre, peut-être, ont damné Louis Aubert ! Acceptons de bonne grâce pour lui les tourments durables de l'enfer, puisque le fait qu'il les encourut nous vaut une œuvre forte, abondante, lyrique, et puisée non sans bonheur à l'une des sources les plus éternelles de la musique. »

VIII

Il nous resterait à parler d'Aubert pianiste — lecteur infaillible et qu'on vient implorer pour la présentation aux directeurs et chefs d'orchestre des manuscrits casse-cou ! D'Aubert professeur, formant à la musique de bons disciples et leur donnant son temps au point d'écrire pour eux, en ce moment même, un *Traité d'harmonie*. D'Aubert critique : c'est bien son tour ! Et puis enfin d'Aubert tout court, cordial et confiant, qu'on aime bien. Mais celui-ci n'est pas pour le public, c'est seulement l'Aubert des amis...

Vous, lecteurs, vous avez l'œuvre. Vous n'êtes pas trop mal partagés, car ce n'est pas exagérer que de le dire considérable. Il témoigne d'un labeur constant, opiniâtre, fait de sincérité, de recherche et de ce libre don de soi-même, de cette joie d'être ému et d'émouvoir qui sont le propre des artistes créateurs.

Nous avons divisé cet œuvre pour en mieux apprécier l'ensemble. N'en retenons que ceci : après s'être assuré l'appui le plus certain par le respect et l'approfondie connaissance de la musique ancienne, classique et moderne, il s'élance à son tour vers ses destinées propres. Il a conquis fièrement toute son indépendance : il marche vers une histoire dont les *Poèmes arabes* et *la Habanera* sont le glorieux premier chapitre. L'introduction avait contenu de fort notables épisodes.

Le musicien s'est affirmé dans deux très différents do-

maines : la musique de concert et la musique de théâtre. Briguerait-il, par hasard, d'en explorer un troisième, celui de la musique de chambre ? Il se pourrait. Louis Aubert prépare un *quintette* pour piano et instruments à cordes. Nous sommes d'autant moins tenté d'en déflorer la saveur que nous n'en connaissons rien. Aussi bien, l'œuvre existant nous suffit-il à tenir mieux qu'en très haute estime le pur musicien, son auteur. Car il incarne à lui seul les meilleures qualités de notre race : la grâce et la force, la franchise et le tact, la clarté et l'enthousiasme et par-dessus tout cela, le goût ! Cet œuvre est à son aise dans la Musique ! Et il est à sa place dans la France !

(Octobre 1920.)

ŒUVRES ORIGINALES

(Editions Durand.)

Piano à 2 mains.

3 Esquisses (Prélude. Nocturne. Valse) (p. 21).
Fantaisie pour Piano et Orchestre (p. 19).
La Forêt bleue, conte lyrique en 3 actes (p. 26).
Lutins (p. 24).
Deux pièces en forme de mazurka (p. 24).
Romance (p. 18).
Sillages : *Sur le rivage* ; *Socorry* : *Dans la nuit* (p. 44).
Valse caprice (p. 24).

Piano à 4 mains.

La Forêt bleue (p. 26).
Suite brève (*Menuet. Berceuse. Air de Ballet*), réduction par l'auteur (p. 17).

Deux pianos à 4 mains.

Fantaisie pour Piano et Orchestre, réduction par l'auteur (p. 19).
Suite brève (*Menuet. Berceuse. Air de Ballet*) (p. 17).

Piano et violon.

Madrigal, transcrit (p. 22).

Piano et flûte.

Madrigal (p. 22).

Musique de chant.

Solo avec accompagnement de piano.

Chanson de Mer (p. 21).
Crépuscules d'automne, six poèmes (p. 39) : 1° *Prélude* ; 2° *Grisaille* ; 3° *Silence* ; 4° *l'Ame errante* ; 5° *Brodeuses* ; 6° *Feuilles sur l'eau*.
Déclaration (p. 23).
D'un berceau (p. 21)
La Forêt bleue, conte lyrique en 3 actes (p. 26).
Hélène, extrait des *Tableaux antiques* d'A. de Bengy-Puyvallée (p. 23).
Invocation à Odin, Baryton solo et Chœur d'hommes à l'unisson, extrait de la *Légende du sang* (p. 23).
La Lettre (p 21).
Melancholia (p. 17).
Nuit mauresque (p. 44).
Odelette (p. 39).
Première (p. 24).

Rimes tendres (p. 18) : *Quand à tes genoux* ; *Si de mon premier rêve* ; *Souvent, de nos biens, le meilleur...*
Rose du soir (p. 24).
Secret aveu (p. 23).
Sérénade (p. 39).
Six Poèmes Arabes (p 49) ; *le Mirage* (p. 52) ; *le Vaincu* (p. 52) ; *le Visage penché* (p. 53) ; *le Sommeil des colombes* (p. 53) ; *l'Adieu* (p. 53) ; *le Destin* (p. 54).
Trois Mélodies : *Aigues-Marines* (p. 47) ; *De Ceylan* (p. 47) ; *Au Pays* (p. 48).
Vieille chanson espagnole (p. 16).
Les Yeux (p. 21).

Musique de chant

à plusieurs voix avec accompagnement de piano.

Cache cache, Duo de Mezzo-Soprano et Ténor (p. 24).
Chanson des Quenouilles (poésie populaire franc-comtoise). Chœur pour 2 voix de femmes et Mezzo-Soprano solo (p. 23).
Les Cloches. Solo de Mezzo-Soprano et Chœur à 2 voix égales (p. 24).
La Forêt bleue, conte lyrique en 3 actes. Poème de Jacques Chenevière (p. 26).
Invocation à Odin, Baryton solo et Chœur d'hommes à l'unisson, extrait de la *Légende du sang* (p. 23).
La Lampe du ciel, Duo pour Mezzo Soprano et Ténor (p. 24).
Nocturne, Duo pour Mezzo-Soprano et Baryton ou Ténor (p. 23).
Deux poèmes de Jacques Chenevière (p. 47) : *le Parc d'automne* ; *Avril.*

Musique religieuse

O Salutaris, Ténor ou Soprano, avec Violon, Harpe et Orgue, chœur à 4 voix mixtes (p. 18).
Pie Jesu, Mezzo-Soprano (p. 18).

Musique d'orchestre

L'Ame errante (p. 39).
Fantaisie pour Piano et Orchestre (p. 19).
La Forêt bleue, conte lyrique en 3 actes (p. 26).
Habanera, poème symphonique (p. 58).
Hélène, extrait des *Tableaux antiques* d'A. de Bengy-Puyvallée (p. 23).
Invocation à Odin, Baryton solo et Chœur d'hommes à l'unisson extrait de la *Légende du sang* (p. 23).
La Lettre (p. 21).
Nuit mauresque (p. 44).
Roses du soir (p. 24).
Sérénade (p. 39).
Six poèmes arabes pour chant et orchestre (p. 49) : *le Vaincu* ; *le Visage penché* ; *le Destin.*
Suite brève. *Menuet-Berceuse-Air de Ballet,* pour Orchestre (p. 17, 21, 22).

Poitiers. — Société française d'Imprimerie.

University of California
SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
405 Hilgard Avenue, Los Angeles, CA 90024-1388
Return this material to the library
from which it was borrowed.

THE LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
LOS ANGELES

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 141 263 4

MUSIC
LIBRARY
ML
410
A889V9

EDITIONS A. DURAND ET FILS
DURAND & Cie

OUVRAGES THÉORIQUES

DURAND (F.-L.). Petite Grammaire musicale ou principes élémentaires de la musique, exposés par demandes et réponses. Nouvelle édition, revue par GASTON CHOISNEL. . . . 1 »
DURAND (J.). Eléments d'harmonie. 2 50
GUIRAUD (E.). Traité pratique d'instrumentation . . 6 »
D'INDY (V.). Cours de composition musicale, rédigé avec la collaboration d'AUGUSTE SÉRIEYX.
Premier Livre. . . . . . 10 »
Deuxième Livre. (Première Partie) . . . . . 15 »
ROQUES (L.). Principes de la lecture musicale, 10 leçons renfermant en abrégé toute la théorie de la musique. . . » 50
ROQUES (L.). Principes théoriques et pratiques de la transposition. . . . . . 1 »

LITTÉRATURE MUSICALE

Louis Aubert, son œuvre, par LOUIS VUILLEMIN. . . . . 2 »
Ascanio. Notice (la *Revue illustrée*). . . . . » 50
Claude Debussy et son œuvre, par DANIEL CHENNEVIÈRE. . 2 »
Déjanire et Saint-Saëns, par E. BAUMANN . . . . . 1 »
Paul Dukas, par GUSTAVE SAMAZEUILH . . . . . 2 »
Gabriel Fauré et son œuvre, par LOUIS VUILLEMIN . . . . 2 »
Fervaal, Etude analytique et thématique, par P. DE BRÉVILLE et H. GAUTHIER-VILLARS . . . . . 2 »
Fervaal. Etude analytique et thématique, par ET. DESTRANGES. 1 »
Fervaal devant la presse. 2 50
Vincent d'Indy. Sa vie et son œuvre, par LOUIS BORGEX . . 2 »
Roger-Ducasse. Le Musicien. L'œuvre, par LAURENT CEILLIER. 2 »
Maurice Ravel et son œuvre, par ROLAND MANUEL. . . . 2 »
C. Saint-Saëns. Sa vie et son œuvre, par JEAN BONNEROT. 2 »
Saint-Saëns. Son jubilé, à l'occasion du cinquantenaire de son premier concert, salle Pleyel, 1896, par LINDENLAUB. 1 »
Saint-Saëns. Son cinquantenaire artistique, par BLONDEL. » 50
Saint-Saëns. Catalogue général et thématique. . . . . 6 »
Saint-Saëns. Notice, par C. BELLAIGUE. . . . . » 50
Schumann. L'Art du Piano, traduit par LISZT. . . . . 1 »
Tannhauser. Analyse et guide thématique, par ALF ERNST et ELIE POIRÉE. . . . . » 50
Wagner. Quatre poèmes d'opéras, précédés d'une lettre sur la Musique . . . . . .

LIVRETS

Au Jardin de Marguerite. Poème avec chœurs, ROGER-DUCASSE. . . . . .
Daphnis et Chloé. Ballet, MICHEL FOKINE. . . . . .
Déluge (le). Poème biblique, LOUIS GALLET. . . . . » 50
Etranger (l'). Action musicale, V. D'INDY. . . . . 1 »
Fervaal. Action musicale, V. D'INDY. 1 50
L'Enfant prodigue. Scène lyrique d'E. GUINAND . . . . » 50
Forêt Bleue (la). Conte lyrique de JACQUES CHENEVIÈRE. . 1 »
Samson et Dalila Opéra biblique de F. LEMAIRE. . . . 1 »
Hélène. Poème lyrique de C. SAINT-SAËNS . . . . . 1 »
Heure espagnole (l'). Comédie musicale de FRANC-NOHAIN. 1 »
Hippolyte et Aricie. Tragédie de l'abbé PELLEGRIN. . . . 1 »
Nuit persane. Poème d'ARMAND RENAUD. . . . . » 50
Orphée. Ballet, ROGER-DUCASSE. . . . . 1 »
Paradis et la Péri (le). Poème d'après LALLA ROOKH. V. WILDER. . . . . » 50

Ces prix sont nets.

Universit
Southe
Libra